Mercado de Arte

Ensaio de Economia da Arte

FICHA CATALOGRÁFICA
Elaborada pela Seção de Processamento Técnico do SBD/FEA/USP

Pinho, Diva Benevides
Mercado de arte : ensaio de economia da arte / Diva Benevides Pinho. — Santo André : ESETec Editores Associados, 2009.

418 p.

Bibliografia.
ISBN **978-85-7918-007-1**

1. Mercado de arte 2. Artes - Aspectos econômicos I. Título.

CDD - 338.477

ESETec Editores Associados

Edição e Arte: Teresa Cristina Cume Grassi

Solicitação de exemplares: comercial@esetec.com.br
Santo André - SP
Tel. (11) 4438 6866/ 4990 5683
www.esetec.com.br

Mercado de Arte

Ensaio de Economia da Arte

Diva Benevides Pinho

ESETec
2009

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Este livro deveria ser a versão atualizada da 2ª. Edição de *Arte como Investimento* (São Paulo: Nobel, 1988). Mas foi tão modificado, ampliado e ilustrado que, após quase dois decênios, é agora apresentado como ***Mercado de Arte: ensaio de Economia da Arte*** (São Paulo: ESETec, 2009).

Surge esta edição, portanto, em um mundo cada vez mais tecnológico e globalizado cujas crises e turbulências econômicas, políticas e sociais também se comunicam em tempo real...

Este momento, contudo, é especial porque reflete as conseqüências da recente crise com epicentro nos EUA e na Europa, e principalmente porque os principais indicadores econômicos estão sinalizando uma retomada da economia mundial puxada pelos BRICs - Brasil, Rússia, Índia e China. São quatro nações de dimensões quase continentais, que atualmente compreendem 40% da população e 15% do PIB do mundo. E, como se prevê, sobrepujariam

brevemente o G-7, grupo das nações mais desenvolvidas do planeta.

E assim, uma onda internacional de otimismo volta-se agora para esses quatro países tão distantes entre si e tão diferentes do ponto de vista cultural, político e econômico, que não formam um bloco com diretrizes e propostas, mas têm em comum um futuro promissor e a vontade de entrar no círculo do "poder mundial".

O acrônimo BRIC (cujo som lembra tijolo em inglês) foi usado, em 2001, pelo economista Jim O'Neill, do banco Goldman Sachs, em relatório a respeito da necessidade de uma base mais sólida ("novos tijolos") para a retomada internacional de um crescimento acelerado.

Até há pouco tempo, os BRICs eram considerados uma simples figura retórica criada no mundo de investimentos de Wall Street, e os observadores políticos duvidavam de sua sobrevivência.

Entretanto, para alguns analistas, os BRICs "representam a parte simbólica de uma realidade muito maior e complexa que vem se consolidando nos últimos anos"[1] . Sua importância tende a aumentar neste momento histórico da passagem de uma esgotada ordem econômica estabelecida em Bretton Woods, após a 2ª. Grande Guerra (1939-45), para uma outra ainda em gestação.

Prevê-se, na futura ordem mundial, fantástica importância dos países emergentes, sobretudo na medida

---

[1] Entre os analistas brasileiros destaca-se Luiz Carlos Mendonça de Barros, economista-chefe da Quest Investimentos e ex-presidente do BNDES, Folha de São Paulo, B2 Dinheiro, 19-06-2009.

em que conseguirem incorporar bilhões de pessoas (principalmente da Ásia) na economia de mercado. Prevê-se, também, que o PIB dos emergentes, por volta de 2025, será superior ao dos atuais países desenvolvidos.

E qual a importância dos BRICs no **Mercado de Arte**? Na realidade, o atual aumento da demanda de ricos colecionadores e investidores da China, Índia, Rússia, mais Oriente Médio e América Latina, está contribuindo para a planetarização do mercado de arte, até então geograficamente limitado a Londres e Nova Iorque e frequentado, sobretudo, por anglo-saxões.

Desde que o intenso progresso dos meios de comunicação via Web aproximou os Continentes, investidores e colecionadores do mundo inteiro obtêm informações sobre arte online, no ciberespaço (netmuseus, netgalerias, netmagazines, entre outras novidades). E, mais recentemente, podem participar e dar "lances" em leilões virtuais "presenciais" da Christie's e da Sotheby's, por meio de leiloeiros devidamente credenciados.

A economista Clara MCANDREW, em seu Relatório – *Globalização e Mercado de Arte em 2008*[2], **destaca a China como o terceiro grande mercado nacional de arte, depois dos EUA e do Reino Unido, e Hong Kong como importante polo mercantil de arte, ao lado de Londres e Nova Iorque. Considera, também, a Índia um promissor mercado de arte em rápida ascensão e Dubai um importante líder do mercado de arte no Oriente Médio.**

[2] Cópia do Relatório da Dra. MCANDREW (fundadora de Art Economics e especialista em cultura e mercado de belas artes) pode ser adquirida em www.tefaf.com (preço: 20•).

Então, este ensaio de Economia da Arte enfrenta o desafio de enfatizar os principais problemas do Mercado de Arte no contexto dos principais problemas econômicos, políticos, sociais e culturais da contemporaneidade, mas sem esquecer suas raízes históricas.

E assim, inicialmente, concentramos nossas principais reflexões sobre Mercado de Arte, segundo o enfoque de *Economia da Arte*, em três capítulos da Parte II: *primeiramente*, no ***Ensaio de Economia da Arte***, debatemos as questões básicas preferidas pelos economistas - o que, como, quanto e para quem produzir obra de arte; depois, em ***Mercado de arte - real e virtual*** discutimos as principais estratégias da *oferta e demanda* de obras de arte na vida real e no ciberespaço; e no capítulo ***Investimento em arte - retorno e riscos***, analisamos as aplicações em arte como forma de proteção da poupança contra desvalorizações, como refúgio dos investidores em épocas de crises econômicas mas, também, como prazer estético; apresentamos, a seguir, os principais riscos do investimento em arte - variações da moda; influências conjunturais, furto, roubo,destruição e falsificações.

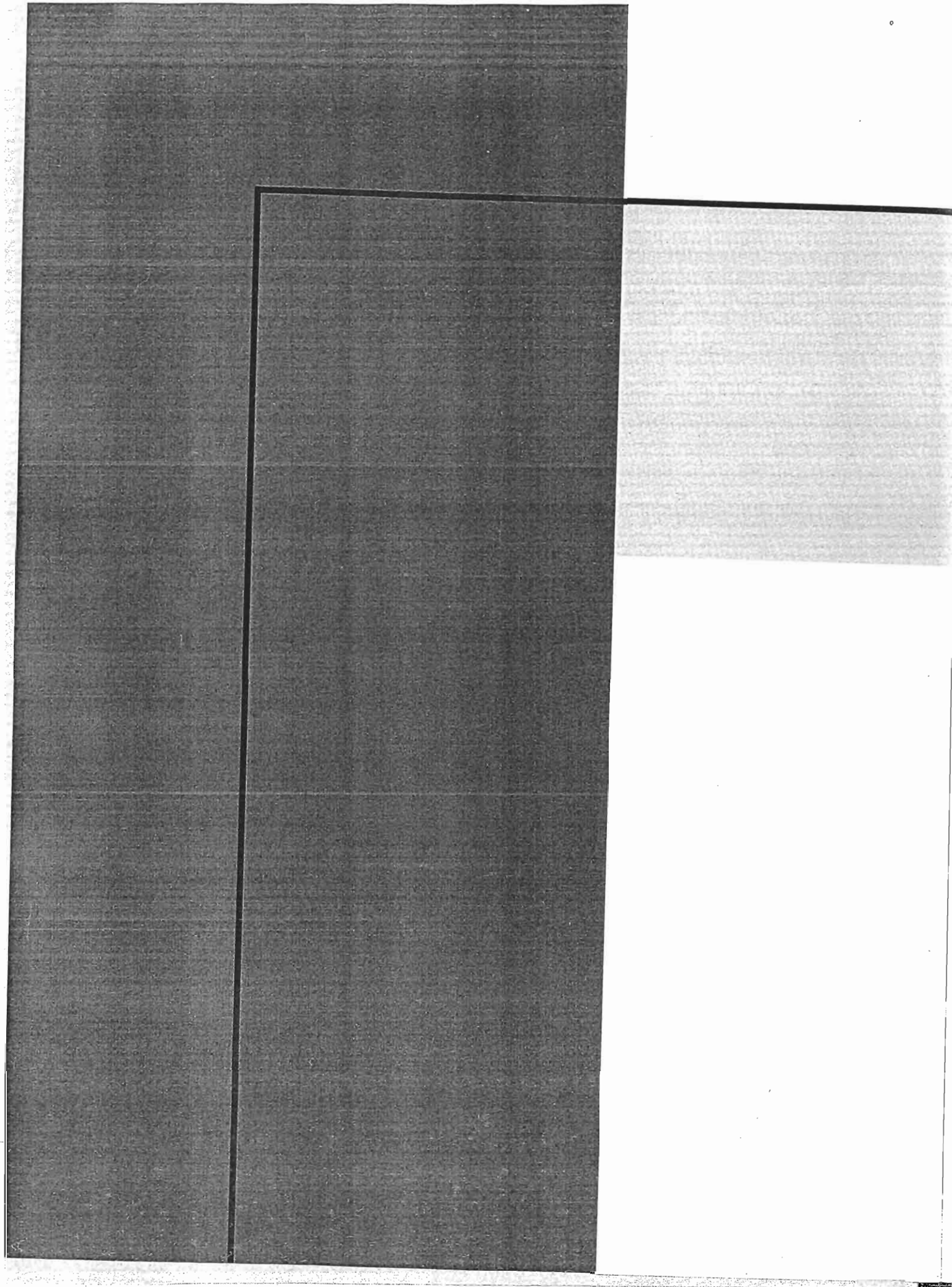
Entretanto, com o intuito de contribuir para a compreensão da complexidade do mercado de arte, colocamos na Parte I algumas considerações introdutórias básicas, tais como o ***Tempo e o espaço na arte*** e ***As principais dimensões da arte*** (econômica, tecnológica e estética, inclusive referências à nova área de neuroestética).

Para terminar, incluímos uma ***Síntese sobre o mercado brasileiro de arte*** na Parte III, partindo de uma breve referência ao período colonial cuja arte não era "comercializável" devido a seu caráter religioso ou documental. Em seguida, passamos para o período que vai da entrada da arte brasileira no mercado até os dias atuais, isto é, das belas-artes implantadas pelos artistas franceses em 1816, até à explosão criativa e à intensa diversificação da produção artística de 1960 em diante.

Assim, no período 1816-2009 destacamos, entre outros, a grande ruptura modernista da Semana de 1922, a contribuição dos artistas-operários das décadas 1930 e 1940, a criatividade das vanguardas e as crescentes dificuldades e os elevados custos para os artistas atuais chegarem ao mercado internacional de arte.

No final do volume deste estudo, incluímos um ***Glossário de arte*** e uma ***Bibliografia Básica*** com o objetivo de contribuir para estudos posteriores sobre economia da arte.

PARTE I

O TEMPO E O ESPAÇO NA ARTE

***Arte**, do latim ars, significa habilidade, ofício, conhecimento técnico. Seu equivalente grego é o termo techne (τεχνη), que conservou o sentido de técnica.*

A Arte, em seu sentido original e atualmente pouco usado, era entendida como uma prática que aplicava conhecimentos com um determinado objetivo. Daí, a palavra *artesão* - alguém que utiliza suas habilidades em um ofício - e a manutenção de algumas expressões com o sentido de arte associada à técnica, tais como *arte da medicina* e *artes liberais*. Os sinônimos correspondentes, *técnica* e *ciência aplicada*, entretanto, continuam tendo ampla utilização na época atual.

Em sentido moderno e de uso freqüente, a Arte é uma *prática* utilizada na *produção de obras* para *exprimir um ideal moral, metafísico e estético*. É o caso das seis artes consideradas "tradicionais" - arquitetura, escultura, pintura, música, gravura e desenho.

Mais recentemente, porém, a *Arte* passou a ser entendida como *forma de expressar e de comunicar emoções e sentimentos* graças à contribuição de novas correntes artísticas (como romantismo, simbolismo, expressionismo, entre outras) e de novos meios de expressão (fotografia,

cinema, informática). Os avanços da ciência (especialmente da neurociência) e da tecnologia também têm contribuído para a ampliação do sentido da Arte.

Entretanto, com a explosão de correntes pós-modernas, estão surgindo polêmicos entendimentos de Arte, bem como questionamentos do conceito de *estética*. Alguns analistas tendem a ampliar o conceito de "Arte" para abranger também *tudo aquilo que se expõe,* como por exemplo, desastres, corpos humanos despedaçados, animais mortos apodrecendo, males sociais (prostituição, consumo de drogas, trabalho infantil, mendicância e outros). Todavia, os expositores desses temas não são considerados artistas, e sua obra tem mais caráter jornalístico-informativo.

CAPÍTULO 1

TEMPO REAL EM ESCALA MUNDIAL

UM NOVO CONCEITO DE TEMPO E DE ESPAÇO

Desde tempos imemoriais até os da arte pela Web (neste estudo também chamada de arte eletrônica, on-line ou cibernética), as preocupações da Humanidade com as questões do *tempo* e do *espaço* vêm se refletindo em obras de arte.

Entretanto, a conceituação de ambos, tempo e espaço, tem variado ao longo dos séculos sob influência de mudanças socioeconômicas, políticas, culturais e outras. Apenas atualmente, em nossa *Era da Inteligência em Rede*, o progresso da informática e a interligação do mundo pela ampla teia de comunicação da Web possibilitaram chegar-se ao "tempo real em escala mundial". Este fato, então, fez surgir um novo conceito de *tempo* e de *espaço*.

A *arte cibernética* talvez signifique o mais revolucionário momento da história da produção artística, quer por reunir as contribuições da Arte, Ciência e Tecnologia, quer pelas vantagens das redes de conectividade e de interconexão da Web.

A www (World Wide Web) ou simplesmente Web (teia), rede mundial que completou duas décadas em 2009, é um dos serviços da Internet (sistema global de comunicação de dados criado em 1960). Atualmente a Web é o mais importante sistema de redes de interatividade e interconexão entre milhões de pessoas e centenas de lugares, em tempo real e em escala mundial.

Com a Web, tornou-se realidade a hipermídia, um gigantesco banco de dados com informações on-line, ou uma multimídia de capacidade ilimitada (inclusive com referências cruzadas e informações vinculadas), acessível a um número também ilimitado de indivíduos em todo o nosso planeta.

Assim, a informação em formato digital permite que documentos multimídia (palavras, imagens e sons) sejam comprimidos e transmitidos para qualquer parte do mundo à velocidade da luz.

Átomos transformam-se em bits... Vivemos em uma estranha época, diz Negroponte (1995). E Don Tapscott (1997) questiona - Vivemos uma nova (des)ordem mundial em velocidade perversa?

O bit do pensamento artístico

A menor unidade de informação com a qual o computador trabalha é o **bit**, que significa a unidade básica de informações em dígito binário ou sistema binário de numeração (*BInary digiT*). Por meio da representação de

dois algarismos do sistema binário (1 e 0), os circuitos internos de um computador têm a capacidade de realizar cálculos matemáticos complexos.

A aplicação do sistema binário ou dos processos numéricos à arte só se tornou possível, entretanto, com a contribuição de outras ciências, especialmente a matemática e a geometria.

O artista computacional do século 21 precisa reunir conhecimentos de informática e domínio das "ferramentas" da Web e da Web 2.0.

Já na Babilônia a Arte e a Matemática eram usadas na representação geométrica de formas poligonais, como os chamados "pentágonos estrelados". Na Grécia, há exemplos de utilização da geometria na arquitetura e em outras áreas. Com Descartes e a Geometria Analítica, relacionam-se a escrita algébrica e a representação geométrica.

A História da Arte mostra que a perspectiva surgiu do conhecimento das leis de Euclides. E a pintura do Classicismo é considerada uma maneira cartesiana de representação pictórica.

Todavia, a pesquisa e a produção de obras de arte por computador são atividades tão complexas que exigem a cooperação de *equipes de trabalho* compostas por cientistas e artistas. Muda-se, então, o conceito de obra-prima, única, individual, de valor inestimável - como o retrato de *Mona Lisa* (La Gioconda) pintado em tela de 0,70 x 0,53 cm por Leonardo da Vinci, entre os anos 1500 e 1503, e que só pode ser contemplado em sala

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Praça da Luz, 2 - Luz - São Paulo/SP

Fone: (11) 3324-1000

*www.**pinacoteca**.org.br*

A Pinacoteca do Estado é o museu de arte mais antigo da cidade de São Paulo e um dos mais importantes do país. O seu prédio foi construído para abrigar o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Quando foi inaugurado, em 24 de dezembro de 1905, o acervo da Pinacoteca consistia em 26 pinturas de importantes artistas que atuaram na cidade, como Almeida Júnior, Pedro Alexandrino, Berthe Worms, Antonio Parreiras e Oscar Pereira da Silva, oriundos do Museu Paulista (então Museu do Estado).

especial do Louvre de Paris. Na arte eletrônica, entretanto, a obra é uma criação coletiva sujeita a outros critérios de contemplação e de comercialização, inclusive em grandes leilões via Web.

Trata-se, porém, de uma arte que tem provocado polêmica - alguns a elogiam e chegam a comparar os *artistas eletrônicos* a precursores do tipo de Leonardo da Vinci; outros a ela se opõem, por temerem a submissão da criatividade à técnica.

Na realidade, entretanto, graças às contribuições da ciência e às novas ferramentas da arte digital, a combinação de arte, técnica e ciência parece muito promissora.

Aliás, as vanguardas artísticas do século 20 já vinham utilizando progressivamente os avanços da ciência e da tecnologia. Além da matemática, física e astronomia, atualmente os artistas recorrem também à psicanálise, linguística estrutural, semiologia, cibernética e, mais recentemente, às neurociências.

1.1. Tempo, movimento e velocidade

A compreensão do tempo está ligada às noções de movimento e de velocidade, ambas especialmente visíveis no frenético consumismo da sociedade pós-industrial.

Com a Teoria da Relatividade, entretanto, abandonou-se a ideia de que havia um tempo absoluto único.

Há mais de cem anos, o cientista Albert Einstein (1879-1955) mudou completamente o entendimento da natureza do universo com seus estudos sobre o espaço e o tempo, conhecidos como *Teoria da Relatividade*.

De modo muito simplificado, pode-se dizer que, segundo Einstein, "o único movimento que importa, é o relativo" (Hawking, 2001)[1] - daí seu nome, Teoria da Relatividade. Considerou, ainda que a única grandeza absoluta é a velocidade da luz, ou seja, qualquer observador, deslocando-se a qualquer velocidade em relação a qualquer referencial faz a medição do mesmo valor para a velocidade da luz. Uma das consequências mais populares da Teoria da Relatividade é a relação entre massa e energia, $E = m c^2$.

Na época contemporânea, tem-se a sensação de que a "velocidade" do tempo está aumentando de tal forma que a *realidade temporal* passa a se confundir com a própria velocidade do *chip eletrônico*.

Essa confusão reflete-se em nossa própria vida em sociedade: os bens materiais tornam-se rapidamente descartáveis, efêmeros, *a-históricos* (para repetir Walter Benjamin), tais como os projetos, as ideias e as profissões. Como consequência, as pessoas "sentem" que o *tempo presente* vem se tornando *mais extenso*.

Parece que "o *antes*" e "o *depois*" estão se diluindo em um *presente* aparentemente mais longo e problemático...

1.1.1. Múltiplas abordagens de tempo

Tempo cronológico, tempo biológico, tempo existencial, tempo cultural, tempo psicológico, tempo social, tempo

[1]HAWKING, Stephen. *O Universo numa casca de noz*, São Paulo:Mandarin, 2001.

global, tempo "real" (informática) e muitos outros... Vários deles são tempos baseados em dados ou em informações acumuladas na *memória* individual ou coletiva - o tempo cronológico baseia-se nos ciclos da natureza (o nascer e o pôr do sol, os ciclos da Lua ou as tábuas das marés, por exemplo), o tempo biológico está ligado ao ciclo de vida, o tempo cultural inclui a vivência de cada pessoa; e o tempo "real" refere-se à comunicação instantânea via Web.

Há também o *tempo do trabalho,* que surgiu com a concentração de operários em fábricas erguidas nos centros urbanos, fato que impôs a necessidade de dimensionamento da duração da jornada de trabalho. Relógios e sinos urbanos simbolizaram o ajustamento do estilo de vida humano às necessidades do trabalho. E assim, o curso temporal foi disposto segundo o dia e a noite - marcos em cujo intervalo deviam fluir as atividades, rompendo-se os limites de ordem física e de ordem religiosa.

Atualmente, *tempo histórico* e *presente extenso* estão sendo entendidos como uma etapa de transição que se torna extensa e, de certa forma, substitui o "tempo histórico". E assim, aproximam-se das reflexões sobre a *eternidade* no sentido de se anular a ideia do *presente* e se colocar a felicidade no passado ou projetá-la no futuro.

Na época atual, a sensação de envelhecimento parece acompanhar as transformações do tempo. Homens e mulheres de meia idade buscam uma vida saudável e aparência que os aproxime de seus filhos. E os jovens, por sua vez, tentam preservar e prolongar a "modernidade" de sua geração, comportamento conhecido como *síndrome de Peter Pan* (ou *adultescência,* neologismo da revista *New York* para descrever o fenômeno da falta de sentido positivo na vida adulta, atualmente observada nos centros urbanos do mundo).

Em *A Grande Noiva*, a metáfora do congelamento de Marcel Duchamp lembra essa tendência humana de querer "parar o tempo" - seus *ready-made* glaciais são objetos para serem congelados e, depois, exibidos como barras de gelo.

Em relação ao ser humano, podem ser destacadas, ainda, algumas considerações sobre o *tempo cósmico* (cíclico e rítmico), o *tempo histórico* (fruto da ação humana criadora) e o tempo *existencial*, temporal ou o *tempo do ser*, no qual a pessoa humana vive o agora.

A respeito do tempo existencial, diz Santo Agostinho (354-430) em *Confissões* (Livro 11, Cap. XXVII), que a duração do tempo é uma sucessão de múltiplos instantes que não podem se desenrolar simultaneamente... mas na eternidade nada é sucessivo, tudo é presente (...). Fala em três tempos que "existem em nosso espírito" - o presente do passado (que é a memória), o presente do presente (a intuição direta) e o presente do futuro (que é a espera).

Quanto ao tempo *histórico*, o homem sempre buscou registrá-lo em suas *experiências artísticas*, como testemunham as pinturas rupestres. Durante longa época, o *tempo histórico* foi "visto" *através* da religião e de sua concepção da vida humana, influenciando os costumes, a organização das comunidades e seu funcionamento.

Segundo a atual visão pluralista de *histórias múltiplas*, a história tem sido escrita, também, por romancistas, dramaturgos, compositores de óperas ou pintores, e não apenas por *historiadores profissionais*.

A "pintura histórica", embora antiga, destaca-se somente a partir do Renascimento, com a apresentação de cenas da História Antiga (triunfos de Roma, vida de Alexandre o Grande e outras).

No século 19, porém, o "eurocentrismo" marcou a grande *era da pintura da Europa*: os temas eram predominantemente épicos, triunfalistas, enobrecedores, mas havia também temas de tragédias (Delaroche, por exemplo, retratou a execução de *Lady Jane Grey*, uma jovem que foi rainha da Inglaterra durante nove dias, em 1553; e também os *Príncipes na Torre*, crianças da realeza aguardando a execução por ordem de Ricardo III); ou temas de crítica (Vasily Surikov mostrando a violência e a perseguição contra dissidentes religiosos na Rússia); e outros temas, inclusive anedóticos centrados na vida privada de personalidades públicas (Burke, 2005)[2].

No mundo Ocidental, entretanto, quando o Estado se separou da Igreja no séc. 18, e foi implantado o Estado laico, a vida humana começou a ser *dessacralizada*. Outros conceitos de indivíduo e de sociedade foram surgindo com o racionalismo, a Revolução Industrial, a competição capitalista e, mais recentemente, a globalização assimétrica - e todos eles, com maior ou menor intensidade, refletem-se nas pinturas modernas e contemporâneas.[3]

---

[2] Segundo Peter Burke (2005), o século 19 está compreendido entre 1771 e 1914 - esta última data marca a decadência desse gênero de pintura devido, sobretudo, às reações contrárias à glorificação da guerra e à competição da fotografia.

[3] A maioria dos autores considera *moderno* o período da história da arte que vai do impressionismo a 1945; e contemporâneo o período de 1945 em diante.

Com o fim das utopias e a diminuição das expectativas otimistas quanto ao futuro, vive-se em um "presente extenso" no qual as conquistas das ciências e o rápido avanço tecnológico infundem mais preocupação e mais medo do futuro, do que propriamente esperanças. Diferentemente do otimismo popular que marcou a Europa no séc.18 ou "Século das Luzes", as populações, sobretudo das nações em desenvolvimento, vão se tornando incrédulas quanto à possibilidade de vida em um mundo mais equitativo, menos injusto, menos desigual e menos pobre...

Outra abordagem do tempo: via problemas de saúde e ansiedade diante da percepção de que o tempo está passando muito depressa e não se consegue cumprir a agenda de trabalho diária. Daí as recomendações - passar o fim-de-semana no campo, diminuir o tempo com TV e computador, desligar-se do relógio, relaxar, enfim, viver... Ou, então, como aconselham alguns psicólogos, mudar o paradigma cultural, abandonar a mentalidade materialista e reintegrar o ser humano na natureza, atribuindo mais importância ao *ser* do que ao *ter*...

Em 1850, quando a medicina começou a se preocupar com o problema da ansiedade, as taxas de urbanização e de industrialização das cidades da Europa estavam aumentando e, com elas, a competitividade, o descompasso entre a demanda e a oferta de empregos. E atualmente, a *síndrome da pressa* tornou-se uma espécie de "doença" que cresce nos grandes centros urbanos, com consequências várias (gástricas, cardiovasculares, dermato-

lógicas, entre outras). E, paradoxalmente, na medida em que aumenta o número de pessoas que não admitem *perder tempo* com coisas simples (como descansar, ir a uma festa, conversar com amigos ou admirar a natureza), o estresse urbano impede que as pessoas desfrutem o tempo de lazer conquistado pelos avanços da tecnologia...

1.2. O tempo na arte

O culto do presente e do transitório vem se repercutindo na arte. Os trabalhos de Kandinsky, Klee, ou Pollock, por exemplo, representam uma tentativa de adequar o tempo da arte ao espaço-tempo, enquanto as "pinturas-minuto" de Georges Mathieu exprimem gestos cronometrados.

A *arte de ação* procura chegar à arte instantânea, experimental, mas sem ruptura entre obra e tempo. Na *performance, happening*, ou nas criações do dadaísmo, o tempo da arte confunde-se com o próprio tempo de intervenção solicitado do espectador. E assim, nos anos 1970, a arte de ação adotou uma *temporalidade própria* ao buscar a *instantaneidade.*

Na pintura, o tempo e sua marcha inexorável têm sido representados de várias maneiras e com diferentes alegorias, desde a Antiguidade aos tempos atuais. São frequentes os quadros que representam a passagem do tempo com um recém-nascido sadio em oposição a um ancião esquálido de longa barba branca. Ou mostram o tempo por meio de relógios cuja variedade vai de severos relógios de parede a móveis especiais em amplos salões, harmonizando-se com espelhos, candelabros e vasos; ou de relógios masculinos com longas correntes presas à

cintura até variadas formas de relógios como adereços femininos.

E quando se pensava que o tema já estivesse esgotado, Salvador Dali surpreendeu o mundo ao destacar a preocupação humana com o tempo e a *memória* por meio de relógios moles, flácidos, pendurados e escorrendo...

Nos dias atuais, além de todas as formas conhecidas, o relógio continua presente também em caricaturas e sátiras.

1.3. O espaço na arte

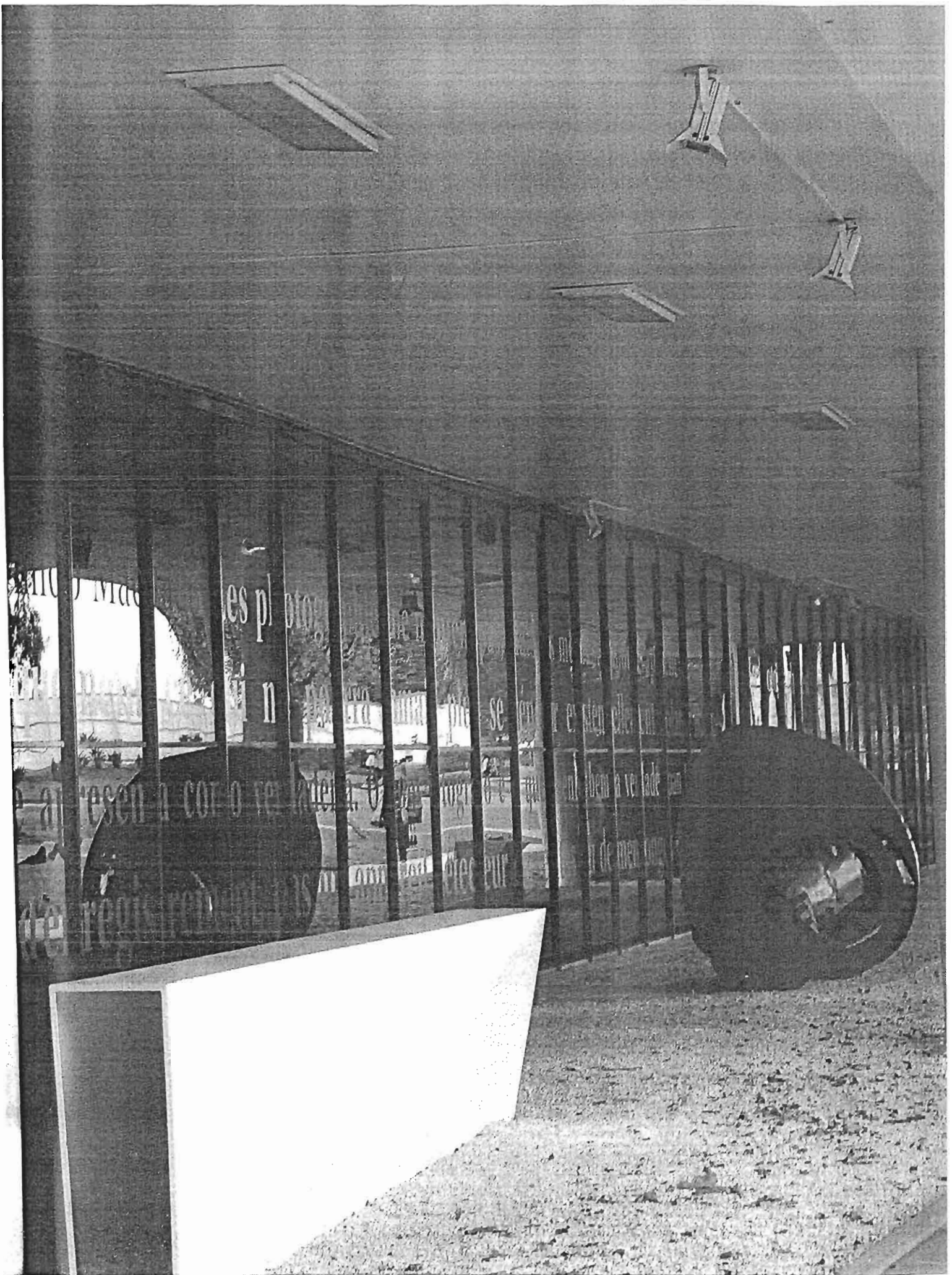
Há várias concepções de espaço e cada uma delas apresenta peculiaridades. Por exemplo, o *espaço matemático* é um conjunto que geralmente se apresenta com alguma estrutura adicional (na geometria o espaço surge de um volume tridimensional que pode ser limitado e definido); na astronomia, a palavra espaço refere-se à porção "vazia" do universo (*espaço sideral*); o *espaço interplanetário* designa a região existente entre os planetas de nosso Sistema Solar; o *espaço interestelar* são as porções existentes entre as estrelas; nos computadores o *espaço de memória* é definido como a quantidade de células de memória disponível para registro de dados.

Na arte, são usadas algumas técnicas como *trompe l'oeil*, jogo de sombras, ilusionismo e fenômenos de visão para induzir o contemplador da arte a perceber algo que não há no espaço.

O artista brasileiro Oiticica, por exemplo, procurou dissecar o espaço e saturá-lo em exercícios quase matemáticos para chegar à *planaridade*. Mas seu conceito de plano nos metaesquemas incluiu a ideia da flutuação espacial por meio de pontos de vibração de cor e de luz.

Museu de Arte Moderna de São Paulo

www.mam.org.br
Parque do Ibirapuera, portão 3 - s/n°
São Paulo - SP - Brasil
04094-000
Tel.: (11) 5085-1300
Fax: (11) 5085-2342

O Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM, fundado em 1948, por iniciativa do empresário Francisco Matarazzo, é um dos mais importantes museus da América Latina. Fazem parte de sua coleção mais de 5 mil obras, reunindo mais de mil artistas entre os mais expressivos da arte moderna e contemporânea brasileira.

Anish Kapoor[3], artista indiano radicado na Inglaterra, conseguiu tornar perceptíveis *o tempo e o espaço, o vazio e o imaterial* por meio de distorções, ilusões de ótica, pigmentos que dão à superfície uma profundidade infinita, espelhos cegos, oposição e confusão entre materialidade e imaterialidade, superfície e fundo, côncavo e convexo. E assim, ao dar a impressão de "não querer exprimir nada", criou um espaço de reflexão e provocou a reflexão sobre o "espaço".

Esculpir o *espaço cinematográfico* foi o desafio enfrentado pelo cineasta-pintor Antonioni: sua revolução estética criou o "espaço vazio" no cinema, inspirando-se em pintores de escolas diferentes - a síntese de geometria e da cor de Piero della Francesca, a luz de De Chirico, a tonalidade cromática de Ticiano, a supressão da perspectiva e a imobilização do tempo da pintura metafísica de Morandi, e a destruição do ilusionismo do expressionista abstrato Rothko.

Gaston Bachelard em *A poética do Espaço* (2003, Cap. VIII) procura mostrar que, no estilo filosófico, "a imensidão é uma *categoria* da imaginação poética e não somente uma ideia geral formada na contemplação dos espetáculos grandiosos. Cita Baudelaire sobre "a dimensão íntima" do espaço, ressaltando a infinidade do "espaço íntimo" contida na palavra "vasto", que ele repetiu com muita frequência.

Os poetas referem-se ao espaço e ao tempo por meio de imagens às vezes exageradas. Jules Superville (*Gravitations*), citado por Bachelard, fala que "o excesso do espaço sufoca muito mais do que sua falta". Depois de

---

[3] Kapoor expôs em três Centros Culturais do Banco do Brasil (Rio, Brasília e São Paulo), em 2006. Explicou que, ao longo dos anos, descobriu vários tipos de não-material: primeiro, os pigmentos, que são e não são físicos e possuem uma estranha e poética relação com os sentidos; dez anos depois, descobriu os "objetos vazios"; em seguida, dedicou-se a relações espaciais muito mais efêmeras. Em São Paulo, sua obra de fumaça ocupou todo o Viaduto do Chá (2006). *Ascension* talvez seja sua obra mais imaterial e impactante.

muitas e longas corridas nos pampas sul-americanos, comenta Superville que desse "horizonte imutável", a despeito de seus "galopes desesperados", o pampa assumia "o aspecto de uma prisão maior do que as outras".

Para Bachelard (2003, p. 232) "existem jogos de valores que fazem passar para um segundo plano tudo o que decorre das simples determinações do espaço". E assim, "a oposição entre o exterior e o interior já não é medida por sua evidência geométrica".

1.3.1. Não-lugares

Nos dias atuais, fala-se também em *não-lugares* (Marc Auge, 1994), em oposição a lar, residência, espaço personalizado. Assim, "não-lugares" são as salas de espera de aeroportos, rodoviárias, estações de metrô ou as dependências de hotéis e de supermercados. "Só, mas junto com outros, o ocupante do *não-lugar* mantém com ele uma relação contratual representada por símbolos da supermodernidade que comprovam a identidade e autorizam deslocamentos impessoais (cartões de crédito, passaporte, carteira de motorista, bilhetes de avião, trem ou metrô). "É no anonimato do *não-lugar* que se experimenta solitariamente a comunhão dos destinos humanos" (1994, p.110).

1.4. O espaço-tempo

De modo geral, as diferentes culturas, tradições e instituições políticas e religiosas diferenciam o *espaço-tempo do real*, o *espaço-tempo do imaginário* (situado no espírito) e o *espaço-tempo mítico* (além da morte - céu, inferno, deuses).

Na evolução das culturas na Europa, entretanto, não se encontra uma concepção unitária do espaço-tempo entre os antigos, tal como em culturas de outros Continentes.

Na Mesopotâmia, o passado era representado pelo que está diante do Homem porque era *conhecido*, e o futuro, pelo que está atrás do Homem, porque era *desconhecido*. O futuro incluía-se no passado ou em uma eternidade cíclica, com começo e fim concebidos segundo o modelo de movimento do Sol.

Entre os antigos Gregos, como Homero, Chronos é o *intervalo do tempo* (que será, mais tarde, o tempo científico) e Aiôn a duração da vida, a idade e a geração.

A partir de Platão, a diferenciação entre os homens e os deuses era representada pela vida, pela força vital e pela oposição envelhecimento/imortalidade. As festas significavam uma descontinuidade na experiência do tempo, enquanto as alternâncias dia/noite, inverno/verão, guerra/paz, eram unidades de ordem divina (Heródoto) .

Para Aristóteles, o tempo vivido dependia de seu conteúdo monótono ou cheio de mudanças, mas foi Santo Agostinho quem distinguiu o *tempo subjetivo* do *tempo objetivo*.

De modo geral, cada instituição ritualiza ciclicamente o tempo. Daí, por exemplo, a metáfora de *tecer* na lenda de Penélope, na qual o *fio* significava a vida e o tecido, a cidade.

1.4.1. Classificação espaço-temporal das artes

Várias têm sido as tentativas de classificar as artes. Com base em sua evolução histórica, as artes podem ser classificadas em função do artífice, artista ou aquele que a faz; ou em função da obra (*opus*).

Se o critério for a obra, é mais conhecida a seguinte classificação: "poiéticas" (literalmente traduzida como "artes postas em coisa feita") ou *artes criadoras* que sobrevivem ao tempo, ficando à disposição do contemplador ou usuário; as *artes representativas*, cuja continuidade depende de uma *ação complementar*, como a arte dramática, canto, dança ou outras; e as *artes teóricas* que pedem *complementaridade de uma reflexão* (e não de uma ação, como as anteriores) ou, cujo fim está no "ato de conhecer" ou no *ato de estimar*, de *avaliar*.

Mas se o critério classificatório for o *artífice,* a divisão das artes tem significado predominantemente social. Assim é que, do ponto de vista histórico, as artes podem ser consideradas *mais ou menos nobres* conforme o objetivo de quem as pratica. Daí, as "artes vulgares et sordidae" - populares e "baixas"; "artes ludicae" ou de exibição; "artes pueriles", sujeitas a regras de execução na ação; "artes liberales", cultivadas pelo cidadão livre. Enquanto as duas primeiras buscam o lucro (embora a segunda seja "menos baixa" do que a anterior), as duas seguintes são mais "nobres", porque não visam o lucro. A mais nobre de todas, porém, é a última, as *artes liberais,* porque elas visam o conhecimento. Às vezes, são subdivididas em *artes da ciência do espírito* (gramática, retórica e dialética), *artes das ciências jurídicas e sociais* (direito, economia, sociologia e outras), e *artes das ciências da natureza* - aritmética, música (atribuição de valores numéricos aos tons e ritmos), geometria e astronomia.

Lamblin[5] critica a divisão das artes em espaciais e temporais por considerá-la demasiadamente incompleta e sem condições de respeitar a complexidade do objeto estético.

---

[5] Bernard Lamblin. *Peinture et temps*. Klincksieck: Paris, 1983, p. 11 a 42. (Série "História da arte" da Sorbonne).

Vários autores, entretanto, continuam fazendo distinção entre as artes da forma (arquitetura, escultura, pintura, cujos elementos coexistem no espaço), a música (os sons se sucedem no tempo) e a poesia (combina a coexistência espacial e a sucessão temporal).

Max Dessoir, apesar de reconhecer a dificuldade de se classificar as artes porque cada uma delas está mesclada às outras em algumas de suas variedades, separa as *artes da imobilidade e da coexistência* (todas as artes plásticas que atuam no espectador por meio de imagens espaciais) das *artes do movimento e da sucessão* (utilizam gestos ou sons, como a pantomima, a poesia e a música).

Alain apresenta a seguinte divisão das disciplinas artísticas: disciplinas das artes do gesto e da mímica - artes do movimento e, portanto, não duráveis; disciplinas das artes da voz e do encantamento - poesia, eloquência, música; e disciplinas das artes plásticas - artes do repouso, como a arquitetura, escultura e pintura.

As artes do *movimento* (como a música) exigem a ação humana para recomeçar sempre (são fungíveis) e impõem ao espectador ou auditório condições de duração, silêncio ou participação, ritmo etc. Ou seja, nelas a experiência estética é dirigida. As artes em *repouso* (como a arquitetura) não se modificam pela ação humana após sua conclusão (edificação, por exemplo), e "cabe ao espectador dirigir o espetáculo", isto é, cabe-lhe escolher o momento e a ordem da contemplação.

Na maioria dos casos, observa Munro[6], os autores insistem na oposição entre espaço e tempo. Entretanto, as obras musicais e poéticas existem no espaço sob a forma de partituras, manuscritos, livros e outras, antes mesmo de sua execução. Observa-se, porém, que os sinais

---

[5] MUNRO, T. *Les arts et leurs relations mutuelles*, trad., Paris, 1954, apud Lamblin, op. cit., p. 11 et seqs.

convencionais por meio dos quais se conserva espacialmente a obra criada pelo músico, não constituem seu ser: precisam ser "traduzidos", interpretados, para adquirir significado estético. Daí se dizer que a música, o poema ou o drama existem na dimensão do sensível, mas podem ser "ressuscitados" pela voz humana ou por instrumentos.

Atualmente, entretanto, qualquer classificação lógica das artes perde seu significado quando não são considerados os fatos históricos e a importância permanente de cada tipo de arte. Assim, como expressão sensível da ideia, a arte representa a luta do inteligível para materializar-se ou *encontrar-se* em uma matéria sensível, que colocará em marcha a histórica dialética da arte. Os fatos mostram que, em um primeiro momento, o conteúdo espiritual é mascarado pela materialidade de sua forma sensível. Daí se considerar que o primeiro tipo de arte é simbólico; em seguida, há progressivo equilíbrio entre a forma e o conteúdo, como no *grande momento* da arte clássica.

De modo geral, da Idade Média à época contemporânea não se questionava se os vários tipos de arte estariam ou não incluídos nas duas divisões: quanto à obra *(opus)* e quanto ao artífice, artista *(artifex)*. A arte *(ars)* era sempre considerada aquilo que medeia a prática do artista e a obra realizada.

Atualmente, porém, a complexidade dos problemas ultrapassa os limites das classificações simplificadas, de modo que tanto o entendimento de arte como sua classificação devem ser examinados em termos mais amplos para incluir a contemporaneidade, inclusive não apenas quanto ao espaço e tempo conjuntamente, mas também em relação a múltiplos fatores da sociedade tecnológica, cibernética e globalizada.

Na prática, é reduzido o interesse da Estética e da História da Arte pelo estudo da temporalidade arquitetônica, escultural ou pictórica, por exemplo. Mas ainda que as estruturas temporais de uma arte sejam menos aparentes do que as de outra (como um quadro ou um poema), não se pode concluir que sejam menos essenciais.

Na realidade, de cada enfoque classificatório decorre, historicamente, uma proposta de hierarquização das artes - problema que tem suscitado muita discussão.

1.5. A polêmica hierarquia das artes

A partir da distinção entre artes temporais e artes espaciais, Hegel[7] apresenta uma sucessão de artes quanto à sua capacidade de objetivar o significado espiritual: na *base* está a *arquitetura,* que utiliza os materiais mais opacos e resistentes aos impulsos do espírito e é a mais apropriada ao tipo simbólico; no *topo*, encontra-se a *poesia* - a arte maior, que utiliza a palavra como instrumento de desenvolvimento do pensamento; e no *meio* estão as artes classificadas quanto à ordem crescente de sua *desmaterialização*.

Pode-se verificar, nessa hierarquia, a correspondência entre sensível e inteligível, materialidade e espiritualidade, objetividade e subjetividade, exterioridade e interioridade, espacialidade e temporalidade. Da *arquitetura* (base) à *poesia* (topo) passa-se pelas artes que vão do *espaço* refratário à ideia até o *tempo* mais consoante ao espírito (Hegel). Mas, na *escultura,* a espacialidade começa a se interiorizar, já que o corpo humano, seu objeto principal,

---

[7] HEGEL, GEORG W.F.. *Esthétique*. T. I a lII (citação de Lamblin).

além de sede de um tempo biológico, é também a sede da alma (Hegel).

Na classificação hegeliana, a pintura está no limite entre a exterioridade e a interioridade. É a primeira das artes românticas, porque nela "o interior começa a se subjetivar e o espaço, a se tornar abstrato".

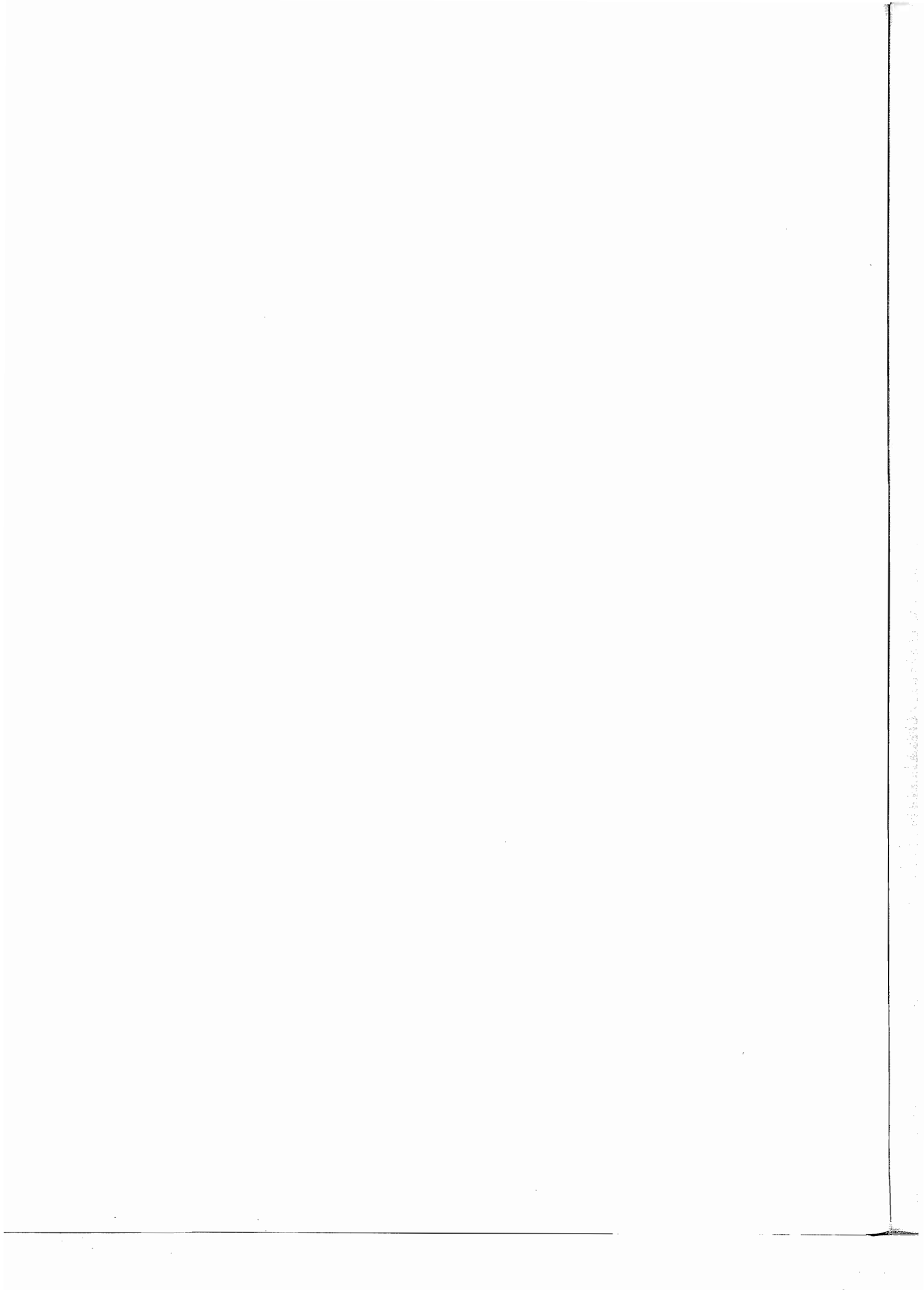
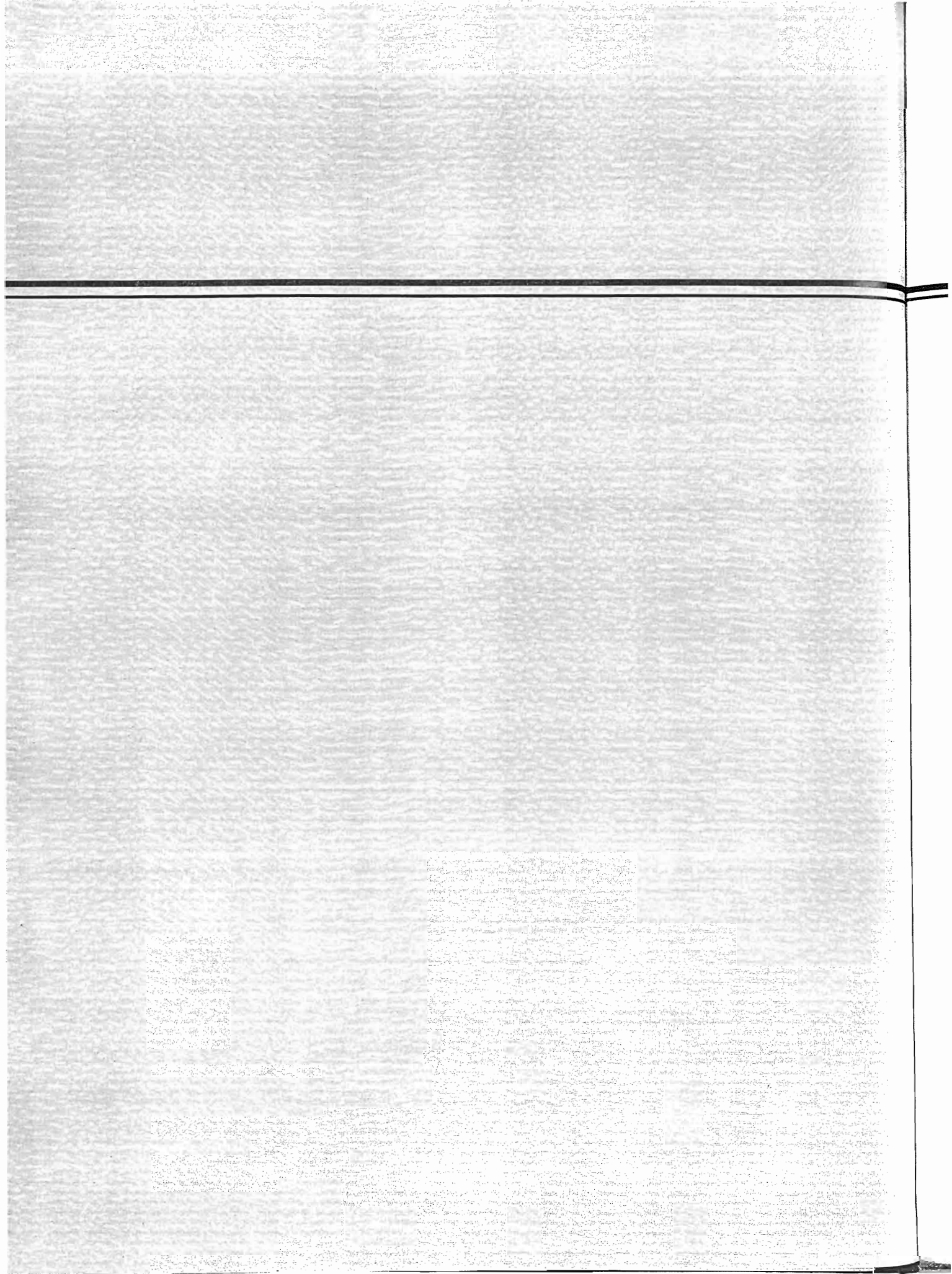
Na era da *Inteligência em Rede* e da globalização econômica, entretanto, estão sendo revistos os conceitos estéticos, classificatórios e hierárquicos das artes.

É evidente, porém, que a arte tecnológica continuará dependente dos *cérebros humanos* ou do espírito, da imaginação e do trabalho de pessoas que vêm desenvolvendo a arte há milênios. Contudo, é indiscutível que a sociedade tecnológica deixará importantes marcas no campo da Arte. Daí alguns autores observarem que o artista de nossos dias, ainda que se oponha ao avanço da tecnologia e da globalização no campo da Arte, "não será destituído, mas deverá se *converter*".[8]

Aliás, o aproveitamento do potencial da ciência e da tecnologia no campo artístico tem dividido os próprios artistas – enquanto alguns aceitam com entusiasmo a interação *artista-ciência-tecnologia*, outros engrossam as fileiras daqueles que se opõem à máquina e ainda consideram o artista um *ser acima do comum dos mortais*, com ampla liberdade para manifestar sua força criadora.

Por isso, também, muitos críticos não conseguem aceitar que o artista seja "coordenado" por planos elaborados e dirigidos por uma equipe de técnicos, com especialistas de múltiplas áreas. Estão convencidos de que a "liberdade artística" não deve ser contida dentro das linhas preestabelecidas de pesquisas coletivas...

---

[8] "A Gioconda nos pertencerá sempre. A Nona sinfonia não cessará de nos comover, mesmo se nossos ouvidos aprenderem a escutar a música concreta, eletrônica e cibernética". (Oto Bihalji-Merin. *La fin de l.art à l.ere de la science?*, trad., Bruxelas: Connaissance, 1970., p. 129).

Capítulo 2

A ARTE

SUAS DIMENSÕES E INTERAÇÕES COMPLEMENTARES

Desde o desaparecimento da arte canônica das Academias e dos Salões de Arte, e com a ampliação do mercado de arte na economia capitalista, houve mudanças tão profundas nas concepções de arte e de artista que não há mais fronteiras claras entre produções decorativas, simbólicas e figurativas de artistas autodidatas e de obras de arte do status da arte dos antigos alunos das escolas de "belas artes". A distinção hierárquica entre Belas-Artes (*Beaux-Arts*), artesanato ou arte comercial, progressivamente se dissipou , diz Freidson (1994, p. 132).

2.1. Dimensão sociocultural e estética da arte

Durante muito tempo, a arte foi considerada a concretização do *belo* pela Estética, que trata das formas de manifestação da beleza natural e da beleza artística.

Como parte da Filosofia, a Estética originou-se entre os gregos antigos (Platão e Aristóteles), mas foi Kant quem desenvolveu uma teoria sistemática da beleza, afirmando que a "Natureza é bela quando tem o aspecto de arte e a arte só pode ser considerada bela quando, embora tenhamos a consciência de que se trata de arte, ela se nos apresenta com a aparência de Natureza" [1].

As Belas-Artes eram consideradas as artes do "gênio", livres do constrangimento exterior de regras. Visavam a "bela" representação das coisas, para objeto de contemplação e julgamento estético.

Kant e, posteriormente, Schiller[2] consideraram que o belo, o verdadeiro e o bom compunham a trindade de valores do espírito: sentir, conhecer e querer. Ampliou-se, a partir daí, a ideia da figura romântica do artista genial, retomada por Schelling e Schopenhauer.

Na sociedade tecnológica, porém, a própria Estética questiona seus objetivos. Aliás, tanto na Estética como em outros campos científicos, a categoria do *belo* representa apenas um momento passageiro, que se modifica pela absorção do feio[3]. Não há mais a dicotomia entre o belo e o feio, no mundo dos valores estéticos.

2.1.1. Neuroestética

Desenvolve-se, recentemente, um novo campo de pesquisas científicas dedicadas ao estudo das relações

---

[1] O vocábulo "estética", de origem grega *(aisthesis* = percepção), indica a doutrina da percepção dos sentidos; Baumgarten (1714-1716) introduziu esse termo no âmbito da arte e, atualmente, estética designa as teorias sobre a natureza da arte e do belo (GRASSI, Ernesto . *Arte como antiarte.* São Paulo, Liv. Duas Cidades, 1975, p. 15.)

[2] SCHILLER, Friedrich . *Sobre a educação estética da humanidade.* São Paulo, Herder 1963.

[3] ADORNO, T. W. (autor de *La theorie esthétique.* Paris, Klincksieck, 1976, p. 26) observa que não há algo simplesmente belo ou simplesmente feio, já que o feio pode se tornar belo e vice-versa. "É banal dizer-se que o mais belo pôr do sol ou a mais bela jovem,fielmente reproduzidos, podem se tornar horríveis."

entre a arte e o cérebro – a neuroestética. Faz parte dos estudos de neurobiologia cujos notáveis avanços nos últimos 50 anos dirigem-se, em grande parte, à compreensão do funcionamento da consciência, do pensamento e das emoções

Esse novo campo foi inicialmente proposto por uma das maiores autoridades em neurologia da visão - Semir Zeki, professor de neurobiologia da University College (Londres), em estudo publicado numa edição da revista Science.

Para Pierre Changeux, neurobiólogo francês e professor do Instituto Pasteur e do Collège de France, o século 21 será, sem dúvida, *o século do cérebro*.

O cérebro humano, com cerca de 100 bilhões de células nervosas e mais de 50 substâncias neurotransmissoras, tem um potencial de conexão entre os neurônios estimado em cerca de 500 trilhões. As "cascatas neurais" indicariam as grandes sequências de ativação de áreas do cérebro, inclusive aquelas bastante afastadas entre si.

É recente, também, a descoberta da *plasticidade* do cérebro e a capacidade da massa encefálica rearranjar-se, reconfigurar-se e oferecer respostas ao mundo externo. Estes e outros *achados recentes* estão estimulando polêmicas e contestações do *localizacionismo* do século 19 e, ao mesmo tempo, incentivam o desenvolvimento de novos estudos a respeito das interações entre o comportamento humano, a cultura e o ambiente.

Ao mesmo tempo em que elaboram uma *nova teoria do cérebro*, os cientistas interessados em *arte* também fazem

achados na área da estética, até então tratada apenas por filósofos e críticos de arte.

Zeki e sua equipe pediram a um grupo de pessoas que classificassem 300 pinturas como *belas, feias* ou *neutras*, em uma escala de 1 a 10[4]. Em seguida, reapresentaram as mesmas figuras ao grupo enquanto seus cérebros eram monitorados em uma máquina de ressonância magnética. Verificaram que outras estruturas reagiram durante a experiência, mas as áreas de fato ligadas ao julgamento do *belo* eram o *córtex órbito-frontal medial* (relacionado ao prazer e à recompensa) e o *córtex motor* (que controla os movimentos e "prepara" o corpo para reagir, se necessário).

Os pesquisadores de Zeki puderam, portanto, avaliar *estados subjetivos* e quantificá-los por meio de ressonância magnética constatando que o córtex *órbito-frontal medial* apresentou atividade mais intensa diante de quadros belos; e o *córtex motor* foi mais ativo diante de quadros *feios* (preparando o observador para "fugir").

Zeki tenta, assim, desvendar o cérebro que cria, e não somente o cérebro que calcula. E explica a beleza como um aumento do fluxo sanguíneo na base do lobo frontal humano.

Entre os recentes estudos a respeito da diferença entre os cérebros de homens e de mulheres na apreciação da arte[5], é interessante a pesquisa coordenada pelo professor Camilo J. Cela-Conde na Universidade das Ilhas Baleares (Palma de Maiorca, Espanha), com vinte voluntários. A magnetoencefalografia (técnica que detecta mudanças nos campos magnéticos gerados pela atividade

---

[4] GRAIEB, Carlos. O cérebro e o espírito, *Veja*, 26-09-07, p. 98-100.

[5] Cérebros de homens e mulheres apreciam a arte de forma diferente. (BONALUME NETO, Ricardo. *Folha de São Paulo*, A10, 4/02/2009).

dos neurônios) foi usada pelos pesquisadores para analisar as atividades cerebrais dos voluntários enquanto eles examinavam conjuntos de fotografias de telas ou de cenas naturais para decidir se eram "belos" ou não. Verificaram que durante a análise do "belo", os neurônios do cérebro feminino eram ativados nos dois hemisférios cerebrais, enquanto no cérebro masculino apenas o lado direito era ativado. Levantaram, então, a "hipótese do caçador-coletor" segundo a qual as diferenças em habilidades espaciais teriam surgido com a divisão do trabalho: caçar exige uma boa orientação em relação aos objetos que entram e saem do campo visual, enquanto coletar demanda reconhecimento e lembrança de detalhes de conjuntos de objetos e da relação entre eles.

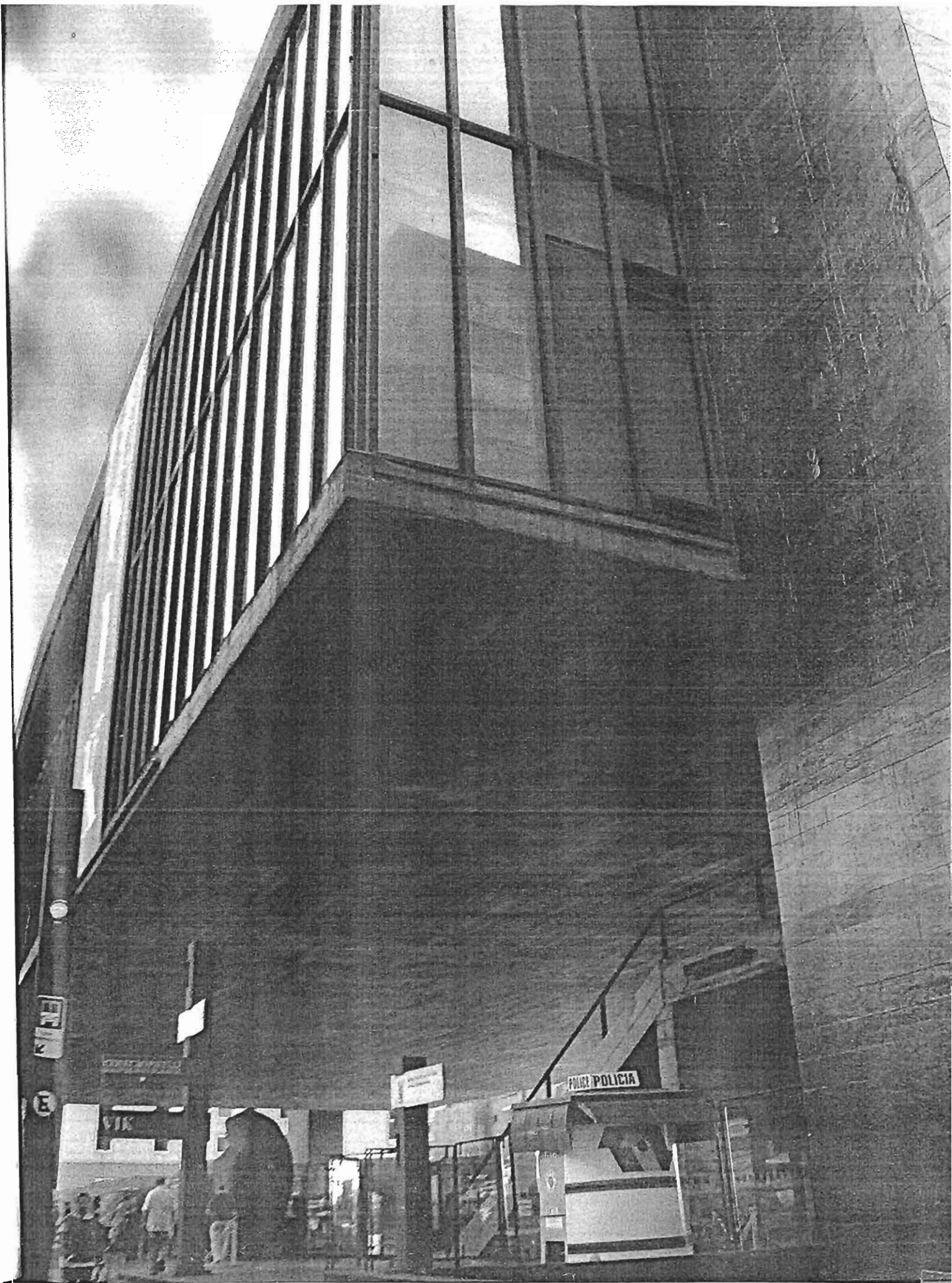
Entre as críticas ao localizacionismo cerebral destacam-se, atualmente, as de Miguel Nicolelis[6], neurocientista brasileiro, Diretor do Centro de Neuroengenharia da Universidade Duke, EUA, e do Instituto Internacional de Neurociência de Natal Edmond e Lily Safra. Opõe-se aos centenários estudos de Korbinian Brodmann sobre a organização cerebral em áreas (ou "casinhas" com determinadas funções). "Se uma pessoa perder a função visual, a função táctil distribuir-se-á em todo o córtex cerebral, inclusive no córtex visual".

Suas recentes pesquisas sobre o potencial de interação entre o cérebro humano e as máquinas, abrem a possibilidade do "pensamento" de uma pessoa "mover" um instrumento em localidade distante. Daí, sua concentração no desenvolvimento de próteses neurais que permitam pessoas paralisadas a andarem novamente.

[6] Ver sabatina promovida pela Folha de São Paulo (10-06-09), na qual Nicolelis explica sua oposição ao "localizacionismo".

Museu de Arte de São Paulo MASP

http://masp.uol.com.br/
Av. Paulista, 1578
São Paulo - SP - Brasil
01449-000
Tel.: (11) 3251 5644

O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, MASP, foi inaugurado em 1947, como resultado da audácia, competência e obstinação de Assis Chateaubriand e do casal Pietro Maria Bardi e Lina Bo. De fundamental importância, para a realização do projeto, foi a participação de Edmundo Monteiro responsável pela negociação com anunciantes para arrecadar os fundos necessários à essa operação. O Masp inicialmente instalou-se em quatro andares do edifício dos Diários Associados, adaptados por Lina Bo Bardi. A sede atual, na avenida Paulista, construída entre 1956 e 1968, foi inaugurada em 07 de novembro de 1968.

Importante também é o trabalho desenvolvido por sua equipe em Duke sobre a estimulação elétrica para tratar o mal de Parkinson de modo mais seguro, mais fácil e muito mais barato por meio de estímulos atrás da medula espinhal. Assim, ao invés de tentar tratar um determinado lugar (teoria anterior), trata-se o circuito inteiro, considerando a atividade cerebral como uma crise epiléptica.

Para Nicolelis, o pensamento é uma pequenina onda elétrica que se espalha pelo cérebro, numa escala de tempo de milissegundos. Com os estudos que realizou com primatas descobriu que é possível ler esses sinais elétricos e extrair deles comandos motores capazes de reproduzir num braço mecânico ou numa perna robótica a intenção motora daquele cérebro. E conseguiu fechar o circuito: o macaco usou sinais do córtex motor para controlar a prótese e a prótese [usando sensores, quando o pé atinge o chão] mandou informação de volta sem usar o corpo para nada. "O cérebro se libertou do corpo", então, a longo prazo, teremos a chance de atuar voluntariamente em um ambiente a milhares de quilômetros da nossa presença física.

A Agência Espacial Europeia analisou suas pesquisas e concluiu que não tem sentido mandar humanos para Marte, mas sim algo que nos represente por nossos pensamentos.

Houve época em se chegou a pensar que a vida mental, suas funções e operações tinham origem suprafísica e até mesmo divina. Assim, por exemplo, Platão sugeriu que a realidade mental era uma substância imortal denominada alma; Aristóteles, acreditava que a inteligência residia no coração (teoria cardiocêntrica),

centro da emoção; os teólogos e filósofos cristãos, na Idade Média negaram a base materialista e orgânica de patologias consideradas *cerebrais*, como a psicose e as enfermidades mentais, propondo teorias de castigo divino.

Da negação de cérebro passou-se a análises interdisciplinares e à *hegemonia* das disciplinas da chamada *"Família Neuro"*, isto é, a neurociência tornou-se o tronco central do qual saem ramos especiais de estudos, tais como a *neurociência cognitiva* (células e moléculas subjacentes à cognição); *neurociência visual* (células da percepção de mundo externo visual); *neurociência social* (células que respondem à vida em sociedade); *neurociência motora* (células e sistemas responsáveis pelo movimento); *neuroética* (efeitos legais, sociais e éticos da neurociência); *neurogenética* (genes do sistema nervoso); *neuroestética* (funções cerebrais na experiência estética); *neuroteologia* (funções cerebrais na experiência mística); *neuroeconomia* (funções cerebrais nas decisões econômicas).

Segundo a história cultural e científica do Ocidente, os conceitos sobre o cérebro como sede das paixões e base das faculdades intelectivas e do comportamento (econômico, social e outros) são relativamente recentes

A análise da conexão entre as células nervosas, o encéfalo e o comportamento tornou-se possível somente há cerca de dois séculos, graças ao progresso de várias ciências - anatomia, biologia molecular, embriologia, fisiologia, farmacologia, psicologia e, mais recentemente, ao progresso da "Família Neuro".

2.1.2. O belo e o feio na arte

> **Entre o belo e o feio estende-se o vasto campo do *kitsch*.**[7]

A história da arte mostra que muitos movimentos modernos repudiam a reprodução da Natureza e do belo, chegando mesmo a se concentrar no feio, no repugnante e na "antiarte".[8]

Por outro lado, o entendimento da arte *como praxis* criadora, condicionada pela totalidade da existência humana, socialmente situada, coloca a seguinte discussão - até onde vai essa dependência e em que medida a expressão artística se relaciona com a vida social como um todo. Entre as tentativas de resposta não satisfazem mais nem o naturalismo de Taine nem o marxismo.

A concepção de Taine[9] sobre a sociedade humana como um sistema de fatores associados transporta o determinismo da Natureza para o plano da sociedade e da história. Então, a Arte - como sublimação dos pendores inatos de uma raça, modificados pelo clima social e pelo momento histórico - tem a função de externar as qualidades étnicas e psíquicas dos povos, condensando os aspectos significativos da evolução da humanidade. O valor das obras de arte se restringiria à expressão documental de caráter nacional, psicológico e histórico dos povos.

---

[7] MOLES, Abraham A. *Le kitsch, l'art du bonheur.* Paris: Maison Mame, 1971, pp. 6-8. O *kitsch* destaca-se na sociedade burguesa no momento em que há excesso de meios sobre as necessidades.

[8] Este assunto é retomado no Capítulo 3, quando discutimos "o quê, como e para quem produzir" obras de arte.

[9] TAINE. *Philosophie de l'art.* 19ª. ed., 2 vols. Paris: Hachette, 1924.

Com o marxismo, o papel de atividade artística só pode ser entendido dentro da concepção global da sociedade, da história e da cultura. Embora as fontes principais do marxismo não tratem expressamente da Natureza e da função social da arte, pode-se dizer que esta reflete o estado das relações de produção, como modo de consciência ou de pensamento. Reflete, pois, as duas contradições fundamentais do processo da vida real, que se confundem com a atividade produtiva: a primeira contradição decorre da divisão de trabalho, que possibilita a apropriação, por alguns, do produto da atividade comum; e a segunda contradição resulta do desenvolvimento da sociedade entre novas formas produtivas e o regime de propriedade existente, prenunciando uma etapa de revolução social. Os conflitos originários dessas contradições dividem a sociedade e afetam a consciência dos indivíduos.

Contudo, essa divisão da sociedade não reflete o processo inteiro da vida coletiva, mas apenas os interesses das classes em luta - interesses nos quais se assentam os juízos de valor (religiosos ou éticos, políticos ou estéticos), circulantes na sociedade e que compõem o conteúdo das ideologias.

Assim, estão no materialismo histórico os dois princípios gerais para a abordagem marxista do fenômeno artístico: primeiro, como fenômeno da superestrutura da sociedade, é um produto derivado da atividade social; e, segundo, a arte é de natureza essencialmente prática.

Todavia, os nexos causais entre arte e sociedade não são tão simplificados, tal como Taine e os marxistas o apresentaram. Na realidade, esses nexos múltiplos e complexos são mediatizados pela experiência criadora do artista - que apresenta sua maneira pessoal de assimilar a concepção do mundo, de sua época e de utilizar sua herança cultural, as técnicas que lhe foram transmitidas e a matéria-prima disponível em seu meio.

Os sociólogos da arte[10],por sua vez, insistem em desmistificar o conceito de "criatividade", mostrando que a arte é um produto social. Todavia, não buscam reduzir a arte apenas às suas coordenadas externas, nem omitem a questão da natureza da própria arte[11].

Ora, como produto social, a arte atual tende a refletir, em grande parte, a sociedade tecnológica.

O trabalho artístico não seria, então, algo diferente e superior às demais formas de trabalho. Ao contrário, como trabalho prático, tem sido e continuará sendo afetado pelas relações socioeconômicas do modo capitalista de produção.

Consequentemente, modifica-se na sociedade tecnológica o entendimento de arte, com repercussões sobre sua dimensão estética e social. Modifica-se também a dimensão econômica da arte, como se verá a seguir.

2.2. Dimensão econômica da arte

As considerações econômicas são fundamentais à compreensão da produção social e cultural da arte - aspectos geralmente esquecidos pelos sociólogos e historiadores da arte, empenhados em pesquisar a natureza

---

[10] Alguns autores negam a existência da sociologia da arte como disciplina independente, argumentando que não tem um objeto específico. Trabalhos como o de Read, Francastel, Wolff e de outros sociólogos da arte, teriam pouca diferença da história da arte, embora se proponham a criticar a história da arte tradicional, por sua desconsideração ao contexto social da evolução da pintura. Nos textos marxistas geralmente a sociologia da arte é considerada uma "disciplina burguesa", que reage ao movimento ascendente da classe operária e suas idéias marxistas. Na realidade, entretanto, o estudo sociológico das artes analisa muitos dos elementos extra-estéticos envolvidos no julgamento estético, tais como os valores de classe, a influência de ideais políticos ou morais etc.

[11] Cf. especialmente Janet Wolff. *A produção social da arte,* trad., Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 153.

ideológica de obras artísticas ou a posição social de determinado grupo de controle da produção artística[12].

E, no entanto, os fatores econômicos influenciam diretamente o que é produzido, apresentado e recebido pelo público[13].Chegam mesmo a limitar as inovações ou a provocar a padronização da produção artística, com base nos custos ou na preferência da demanda[14].

Assim, já antes do século 15 os patronos e mecenas interferiam no trabalho dos artistas, especificando, por exemplo, as cores que deviam ser usadas e a posição na tela das figuras retratadas. Daí, o uso do dourado, prateado e azul-marinho nas telas do século 15, por razões econômicas ou custo menos elevado desses três pigmentos.

No mundo ocidental, com o declínio do sistema de patrocínio direto e a sujeição do artista às relações do mercado e às incertezas econômicas, surgiu a figura do *marchand,* quase sempre interessado em atender à preferência do consumidor.

Todavia, alguns pesquisadores duvidam que os consumidores estejam recebendo o que "desejam", ou desejando o que "recebem", pois, em situação de competição entre os próprios artistas e entre estes e seus *marchands,* o custo da produção é um fator nada negligenciável.

Aliás, no século 20, as artes tornam-se cada vez mais vulneráveis aos azares da economia (crises, recessões etc.). Daí, a constante reclamação quanto à necessidade de desenvolvimento da economia da arte para se compreender devidamente o circuito econômico das obras de arte no

---

[12] WOLFF, Janet . Idem, p. 57.

[13] O quê, como e para quem produzir arte pictórica está no Capítulo 3 deste trabalho.

[14] As estratégias da oferta, a racionalidade econômica da demanda e os principais problemas do mercado de arte pictórica são desenvolvidos na Parte II deste trabalho.

mercado e o papel dos intermediários entre os produtores e os consumidores.

2.3. Dimensão tecnológica da arte

O rápido avanço da ciência e da tecnologia, sobretudo a partir da Primeira Grande Guerra, estimulou o artista a reavaliar o tempo e o espaço e a tentar apreender um novo horizonte infinitamente ampliado[15].

Em determinados movimentos artísticos, novas relações espaciais e energéticas surgem na existência transformada pela ciência e pela tecnologia. É o caso, por exemplo, do construtivismo, que traduz em linguagem estética as experiências do campo científico, sem reproduzir o real e diversificando a forma e a cor. O artista liberta-se completamente da figuração e procura reformular a dimensão espaço-tempo por uma sucessão de situações cinéticas. Surgem as formas simplificadas de harmonia estética, que reduzem o real a elementos formais elementares: quadrados projetados em planos, elipses, construções *a-perspectivistas*, formas geométricas decorativamente grupadas etc. Alguns construtivistas recusam a esfera, a espiral ou o círculo, por considerá-los formas sucedâneas da natureza; outros condenam a linha reta como banal, não-criativa, burocrática e espiritualmente pobre...

Na arte "óptica", ou *op-art,* o artista aproxima-se do técnico ou do engenheiro. Predomina uma ordem matemático-geométrica, uma objetividade física que representa a estrutura interna da matéria e a projeção abstrata da harmonia cósmica. É a ideia de espaço, tempo e movimento liberados da sensibilidade de outrora

[14] Cf. item 2.1, b, do Capítulo 2 deste trabalho.

e inspirados no ambiente tecnológico atual. O aspecto personalizado da obra de arte cede lugar[16] ao anonimato tecnicamente aperfeiçoado e à produção artística em série, muitas vezes de criação coletiva. Juntamente com o artista individual desaparece, então, a unidade da obra de arte. Os artistas da era atômica e cibernética priorizam a pesquisa em si, como aventura da razão, e não a obra acabada.

Com a tecnologia, a arte encontra-se no limiar de transformações decisivas: ao lado de artistas trabalhando manualmente, surgem os técnicos programadores de obras de arte. O instrumental matemático da cibernética possibilita a apreensão numérica da obra de arte, sua explicação científica e sua quantificação.

Os novos conhecimentos sobre a recepção e a transformação de sensações colocam às obras de arte junto de outros meios de comunicação[17]. Assim, a obra de arte, ao transmitir sensações ao "consumidor" (contemplador, ouvinte, leitor), pode ser incluída no campo da comunicação, especialmente na teoria da informação[18].

No mundo tecnológico a arte ocupa posição de destaque, já que a estética surgida com a cibernética não se

---

[16] FRANKE, Hebert W. . *El fenómeno del Arte, las bases cibernéticas de la estética*. Trad., México: ENAP, 1976, p. 9.

[17] FRANKE, Hebert W. (op. cit., p. 14) coloca a questão: o que há de comum em todas as obras de arte? Por que, embora diferente (uma canção, um poema, uma pintura), apresentam algumas propriedades comuns? As consideráveis diferenças formais entre os meios estéticos de expressão levam à conclusão de que o complexo de propriedades comuns encontra-se ao nível da abstração.

[18] A teoria da informação utiliza todos os ramos da matemática pura. No modelo mais sensível da teoria da informação, existem um emissor e um receptor com o mesmo repertório de signos e o código de reprodução da estrutura de uma informação; ambos dispõem ainda das relações de freqüência dos signos determinados pela linguagem empregada. Para a arte, apresenta especial importância o emprego da teoria da informação na análise da forma de trabalho dos órgãos sensoriais e do processo cerebral dos estímulos (Franke, op. cit., p. 40.)

propõe a industrializar a arte, mas a entender a produção artística como treinamento das faculdades criadoras.

Aliás, durante muito tempo se duvidou da possibilidade de se tratar a estética e a arte a partir de bases racionais. As contribuições de novos campos de estudo (como a cibernética e a teoria da informação) abrem perspectivas para sua utilização na teoria cibernética da arte. Franke considera que não é degradante, nem profanador, explicar o processo artístico através das ciências naturais: ao contrário, desde que se tenha ideia dos complexos procedimentos que a natureza utiliza, compreender-se-á sua grandiosidade. "Admiramos as manifestações da natureza porque se submetem a um excepcional e amplo sistema de ordenamento e não porque penetram nesses ordenamentos de maneira mística"; "...as condições para a arte são as faculdades do homem, as quais lhe asseguram posição preponderante entre todas as demais criaturas conhecidas, faculdades que se chamam forças espirituais"[19].

Além disso, com os eficientes e velozes meios de transporte atuais, superexposições de grandes coleções artísticas particulares ou de museus deslocam-se de um país a outro, ou mesmo entre continentes, possibilitando sua "contemplação" a nível mundial e a baixo custo (apenas a preço do ingresso). Já não é mais imprescindível ir a Nova Iorque, Paris ou Londres para admirar inovações artísticas: frequentemente vários patrocinadores se reúnem (sobretudo bancos e empresas multinacionais, atraídos por estímulos fiscais) para a promoção de exposições itinerantes, inclusive no Terceiro Mundo, assumindo as elevadas despesas do transporte e de seguro das obras.

---

[19] FRANKE, Hebert W. Op. cit., p. 144.

Ademais, na sociedade tecnológica, a própria arte torna-se significativo meio de comunicação e de publicidade, influindo até mesmo na transformação geral dos objetos que compõem o cenário da vida humana[20].

2.3.1. Arte eletrônica - inter e iteratividade

Desde a difusão do computador de mesa (anos 1980) e do acesso do grande público à Internet (sobretudo a partir dos anos 1990) a *interatividade* começou a ser adotada em atividades de entretenimento (televisão, cinema, teatro, publicidade, centros culturais e científicos), no sistema bancário e financeiro on-line, em brinquedos eletrônicos pedagógicos e artísticos (tais como videogames, telas táteis, objetos de estímulos sensoriais que usam o tato, a visão e a audição).

Na arte, graças à evolução da ciência e das novas tecnologias de comunicação, aumentou a permutabilidade "bidirecionada", a princípio, com a fusão do *sujeito* e do *objeto* (*pop art,* instalações, *happenings*, realidade virtual etc). Ao mesmo tempo, os computadores deixaram de ser "temidas" *máquinas binárias, rígidas e restritivas* e, graças a novos softwares, tornaram-se "máquinas amigáveis". Contribuíram especialmente para essas mudanças a tecnologia do hipertexto, os programas multimídia e a possibilidade de compactação e transmissão de palavras, sons e imagens para o mundo inteiro em tempo real.

---

[20] A estética industrial e a arte aplicada introduzem a arte nas produções da indústria e na economia de escala.

A ideia de interação já era usada, há muito tempo, no plano social, graças às contribuições das ciências sociais, em especial da sociologia, antropologia, psicologia e doutrinas econômicas (estas, com o "socialismo utópico" da primeira metade do séc.19, por exemplo, enfatizaram as propostas de interação de tipo *cooperativo*, em oposição ao individualismo competitivo implantado pelo capitalismo).

A **Web 2.0** ou *Web participativa* tem sido apresentada como um numeroso conjunto de sites em que as pessoas colocam a sua produção e se comunicam com outras em "comunidades virtuais". Entretanto, a Web 2 não é uma nova tecnologia (Pierre Lévy, A Inteligência Coletiva, ed. 34), e sim um fenômeno social de massa resultante da possibilidade de grande número de pessoas se apropriar da tecnologia da Internet.

Duas expressões surgiram recentemente:

→ a Internet 2, entendida como uma rede de centenas de universidades e institutos de pesquisa norte-americanos. Sua importância cresce em vários campos - laboratório para pesquisas, testes de novos equipamentos para fibras óticas, movimentação de robôs, incubadora virtual, estudo de novas formas de ensino etc.

→ a Web 2.0, que enfoca sites de participação do usuário (denominação atribuída ao editor Tim O'Reily em 2004). Os sites mais conhecidos atualmente são a *Wikipédia* (enciclopédia on-line, produzida e editada pelos usuários); *You Tube*

(<www.youtube.com >, site com filmes e produção dos próprios internautas); e *Second Life* (site que discute temas sobre arte virtual, reprodutibilidade das obras digitais, expõe obras de artistas, vende cópias digitais dentro de jogos; apresenta instalações, reproduções tridimensionais de obras reais e formas artísticas que só podem existir em uma realidade virtual).

Várias têm sido as críticas à Web 2.0, especialmente ilusão de gratuidade e falta de conteúdo e de autonomia do internauta, já que as empresas responsáveis pelos sites podem decidir unilateralmente sua alteração ou remoção. Alguns comentaristas chegam a considerar a Web 2.0 apenas um *marketing* da moda.

Entretanto, a ***interatividade*** significa importante instrumento de uso cada vez mais frequente na educação e na pesquisa.

Outro instrumento que também está sendo muito utilizado atualmente é a **iteratividade** ou busca de soluções pela repetição *quase paroxística*. Em outros termos, na *iteratividade* as soluções técnicas não resultam de reflexão, raciocínio, levantamento de hipóteses e pesquisas, mas de reiterada utilização de ações de *tentativa* e *erro*. Assim, por exemplo, transforma-se um *jogo de computador* em um processo de "experimentação" em alta velocidade, com o próprio computador usando algumas sofisticadas equações até ele mesmo encontrar a resposta "certa", embora em "entendimento" de todo o processo.

No campo da **arte**, a ***iteratividade*** leva, por exemplo, à repetição exaustiva de gravações de cenas teatrais ou de veloz repetição de fotografias para, depois, o profissional escolher a que considerar melhor. E mesmo

com a fantástica repetição, os custos são menores graças a modernas máquinas digitais e a material regravável.

Sem dúvida, a arte via máquinas é "democratizada", e torna-se universal com os avanços tecnológicos da comunicação pela Web. Deixa de ser privilégio acessível apenas a alguns segmentos sociais de países ou de regiões e entra, definitivamente, na luta competitiva da economia assimetricamente globalizada.

2.3.2. Arte e sociedade tecnológica

Como será nossa interação com a tecnologia na próxima década? A grande questão atual, segundo Bill Gates[21], não é saber como a tecnologia continuará a evoluir, mas como mudará nossa interação com o mundo. Prevê que "nos próximos dez anos, a *revolução digital* se expandirá entre os bilhões de pessoas ainda sem acesso à economia do conhecimento". Dentro de cerca de uma década, múltiplas inovações possibilitarão maior conexão entre as pessoas, as comunidades, as informações e as variadas formas de entretenimento.

Haverá também aspectos negativos? Será a "guerra cibernética" uma ameaça real? A nova doutrina chinesa do ELP, Exército de Libertação do Povo, que prega ataques a pontos específicos para deixar o inimigo *paralisado* ("guerra de pressão direcionada"), seria responsável pelos *ataques cibernéticos* contra países ocidentais? Redes de computadores dos governos da Alemanha, do Pentágono dos EUA, da chancelaria britânica e de outros órgãos do governo em Londres, teriam sido atacados

[21] Bil Gates, A hora da colheira, Veja Especial, agosto, 2007, p.69-72.

pelo ELP como parte de sua doutrina militar para o ciberespaço, segundo notícia do jornal *The Guardian no início de setembro-07*.

Entre as inovações previstas, Gates destaca a computação móvel, "onipresente" e mais intuitiva; as "interfaces naturais" (complementação do teclado com recursos de entrada de voz, visão, tato e escrita manual); o progresso dos recursos de software (inclusive com capacidade de reconhecer e interagir com idiomas como o chinês e o japonês); a mesa eletrônica interativa, de tecnologia *multi-touch* e multiusuária (sem necessidade de teclado ou mouse, como o Surface) e, principalmente, uma tecnologia mais centrada no usuário.

Quais as influências recíprocas entre arte e sociedade tecnológica?[22] Seria a arte um produto social? Ou uma criação de *gênios* que transcendem seu meio e sua época? Pode-se conceber uma sociedade sem arte ou uma arte sem significação social? Será que a obra de arte e, de modo geral, todos os atos humanos são inteiramente afetados pelas estruturas da sociedade - econômicas, políticas, culturais e outras?

Ultrapassados o *mito da inspiração divina* e a *concepção romântica* do gênio artístico ou da criatura

---

[22] Arte e sociedade, observa Read, são dois conceitos muito vagos na linguagem moderna, sem equivalentes nas línguas européias antigas: a palavra *arte* é tão ambígua, que geralmente não há duas pessoas que a definam espontaneamente do mesmo modo. Em geral, supõe-se que se trate de atividade especializada, sem interesse direto para o homem médio. As pessoas mais simples tendem a identificá-Ia com uma das artes (geralmente a pintura) e chegam a ficar confusas ame a afirmação de que a arquitetura é uma arte; e as pessoas mais requintadas procuram isolar certas características comuns a todas as artes, penetrando nos campos da ciência da arte, da estética e da metafísica.

O conceito de *sociedade* é igualmente vago: pode compreender desde o total de habitantes de um país (ou mesmo a humanidade como um todo) até um pequeno número de pessoas que se reúne para uma finalidade comum (clube, seita religiosa etc.). READ, Herbert. *Arte e alienação* - O *papel do artista na sociedade,* trad., Rio de Janeiro, Zahar, 1983, p. 19.

excepcional, alguns autores consideram que toda ação, "inclusive a ação criativa ou inovadora, surge na conjunção complexa de numerosas determinantes e condições estruturais"[23]. Explicitam, porém, que além da interação entre arte e sociedade, são importantes os aspectos existenciais, psicológicos, motivacionais, inclusive hereditários dos artistas.

Os debates sobre esse assunto geralmente enfatizam os atores sociais ou as estruturas socioeconômicas. No conjunto, porém, tanto Durkheim como Weber têm razão: há fatos sociais que precedem o nascimento do indivíduo, e a própria ação social é uma categoria primária de entendimento social.

Há certo consenso no sentido de "obviedade" da relação direta entre arte e sociedade. O historiador Burckhardt[24], por exemplo, encontra identidade entre tendências artísticas e aspectos socioculturais em determinados períodos da história da arte. Já o historiador contemporâneo Marc Bloch considera mais complexa e sutil a relação entre arte e sociedade.

Os sociólogos, por sua vez, aceitam a arte como um fato social. Max Weber vê na arte indiana antiga uma série de características básicas daquela sociedade. O difícil, porém, é a formulação dos instrumentos conceituais para a interpretação dessa interação.

Na realidade, verifica-se que na interação entre arte e sociedade, além de múltiplas influências recíprocas, a posição do artista e a natureza de seus produtos têm sido profundamente modificadas pelo avanço da tecnologia.

---

[23] Janet Wolff. Op. cit., p. 23

[24] Apud CREEDY, Jean. O *contexto social da arte*, trad., Rio de Janeiro, Zahar, 1975, p. 15.

A análise da interação entre arte e sociedade torna-se mais complexa com a previsão de que as modificações se acentuem devido aos rápidos e profundos progressos tecnológicos, que cada vez mais colocam sofisticado instrumental à disposição do produtor-artista moderno, estimulando-o a utilizá-lo.

A invenção de instrumentos é, para Wolff, o nível mais óbvio da influência da tecnologia sobre o produto artístico[25]. Mas há vários outros níveis de interação entre arte e tecnologia.

Assim é que a impressão de livro e de gravura foi importante não apenas para os escritores renascentistas, mas também para os pintores, à medida que contribuiu para que o ofício de pintar integrasse as chamadas "profissões liberais". Contribuiu, também, para a publicação e divulgação das opiniões e reivindicações dos pintores, decorrendo daí a fundação de academias de arte.

Realmente, a tecnologia afeta tanto a natureza da produção como a difusão de obras de arte, possibilitando o uso de novos insumos, novos instrumentos, novas técnicas de produção, bem como a criação de novos públicos consumidores. E o aumento da demanda, por sua vez, estimula a oferta de produtos artísticos e o emprego de inovações tecnológicas.

Ora, a utilização da moderna tecnologia para abranger outros segmentos sociais, de diferentes níveis culturais, tanto dentro de um país como em países de heterogêneos sistemas socioeconômicos e políticos, sejam eles cêntricos ou periféricos, tem como consequência inevitável o aparecimento de inovações na linguagem artística.

---

[25] WOLFF, Janet. Op. cit., pp. 47-49

Nesse sentido, as modernas impressoras digitais, as avançadas técnicas de reprodução de fotografia e gravura, os computadores, os videotextos, os videofones, as instantâneas transmissões internacionais de imagens via satélite[26], repercutem, quer direta, quer indiretamente, sobre o *fazer artístico*, à medida que criam no público novas necessidades, levando-o a esperar do artista algo diferente e original.

Pode-se afirmar, então, que, de modo geral, o avanço tecnológico e a consequente ampliação do mercado consumidor como fenômeno histórico, social e econômico, têm influído significativamente na inovação artística, sobretudo nas últimas décadas. Mas isso não quer dizer que, em alguns contextos institucionais, as inovações tecnológicas não sejam captadas de modo totalmente diferente pelos artistas, nem que estes aceitem pacificamente, sem questionar, a dependência da tecnologia em relação a determinados grupos de poder.

Para demonstrar a interação entre arte e sociedade, Sorokin e Parsons[27] influenciaram a criação de três sistemas de ação interligados e complementares: a estrutura dos elementos da ação social, da cultura e da personalidade. É o que se verá a seguir.

2.4. Sistemas de ação interligados e complementares

Antes da introdução da máquina no processo de produção, como já foi dito, a influência do

---

[26] Cf. o Capítulo 2 deste trabalho.

[27] SOROKIN, P. *Society, culture and personality, their structure and dynamics*. Nova York: Harper, 1947; T. Parsons e K. Shils. Toward a general theory of action. Cambridge: Harvard University, 1951.

desenvolvimento científico e tecnológico processava-se gradualmente, quase sem impacto sobre o meio ambiente e as estruturas sociais, econômicas, políticas e culturais.

Com a Revolução Industrial, entretanto, a economia de escala possibilitou a rápida afluência de novos e numerosos bens ao mercado, multiplicando cada vez mais as necessidades, alterando as relações sociais e implantando a sociedade de consumo.

A evolução da ciência e da tecnologia[28], como se viu no item 2.3 deste trabalho, tornou-se tão intensa que não raro ambas assumem o aspecto de força externa à sociedade, cujos objetivos nem sempre coincidem com as aspirações sociais.

A máquina, a eletricidade, a industrialização, a urbanização, o desenvolvimento dos meios de transporte e as comunicações no mundo globalizado são, entretanto, apenas algumas das manifestações mais aparentes da revolução tecnológica. Na realidade, seus reflexos sobre o conjunto da vida humana e social provocam rápidas e profundas modificações, sobretudo na organização da família, da vida religiosa, das atividades políticas, do ensino e das artes; transformam o mundo rural, eliminam culturas tradicionais e propiciam a aceleração do desenvolvimento econômico de regiões, países e continentes, estimulando a globalização econômica. As

---

[28] Para Galbraith *(O novo Estado industrial.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, trad., 1968), tecnologia significa a aplicação sistemática de conhecimentos científicos ou de outros conhecimentos organizados a tarefas práticas (p. 18). O avanço tecnológico conduz a conseqüências de suma importância, que vão da subdivisão das tarefas práticas em suas partes componentes (de modo que cada pequenina tarefa coincida com alguma área do conhecimento humano) à necessidade de reunir os elementos de cada tarefa específica em um produto final integral. Daí, o aumento do período de tempo que separa o início e o fim da produção, a exigência de grandes capitais, de recursos humanos cada vez mais especializados, de moderna organização da produção (comentrosamento de equipes das mais variadas especialidades), do planejamento (para prever as condições da produção e do mercado) etc. Cf. Carlos Marques Pinho. *Economia da educação e desenvolvimento econômico,* 3.a ed., São Paulo, Pioneira, 1980, p. 73 et seqs.

viagens interplanetárias, os laboratórios espaciais, a exploração dos oceanos, o desenvolvimento da nanotecnologia, as pesquisas nos campos micro e macro - infinitamente pequeno e infinitamente grande - colocam a atônita humanidade diante da concretização do que até agora só existia como "ciência ficção".

Realmente, a história humana jamais foi tão intensamente marcada por mudanças ao mesmo tempo profundas e extensas como em nossa época. A maioria das sociedades levou séculos para apresentar alterações significativas e, algumas vezes, procurou inspiração no passado. Assim é que, por exemplo, o desencadeamento das forças de mudança do Renascimento, nos séculos 15 e 16, começou com a tentativa de reviver a Antiguidade clássica greco--romana.

A cultura contemporânea, ao contrário, está sendo cada vez mais invadida pela tecnologia do futuro. Pode-se mesmo afirmar que o ponto de referência de nossa época deslocou-se para a imagem do futuro.

Entretanto, o atual *mito do futuro* difere daquele que se expressou de modo otimista no século 18 e que fez vibrar a "belle époque" mas diminuiu rapidamente no violento e curto 20, chegando ao século 21 carregado de pessimismo e de temor (inclusive diante da devastação ambiental e da globalização do terrorismo). Cientistas de diversas áreas, entretanto, tentam atualmente estudar o futuro por meio de variados métodos e técnicas, análises sistêmicas, exames de tendências e de acontecimentos, na tentativa de previsão e de evitar catástrofes diversas. Apesar de trabalharem com enfoques heterogêneos, os cientistas parecem unânimes quanto à afirmação de que estamos ultrapassando a sociedade da informação e de serviços e penetrando no mundo radicalmente novo da era científico-tecnológica.

Durante algum tempo, entretanto, a nova civilização tecnológica coexistirá com as atuais instituições, ideias, classes governantes, isto é, com as estruturas essenciais dos sistemas sócio-econômicos e políticos vigentes. Em outros termos, o tradicional sobreviverá ao lado do novo ou moderno e haverá, frequentemente, sérias resistências sociais e psicológicas às mudanças. Por isso os mais pessimistas chegam a supor que a *confusão* será a principal característica do amanhã. Daí a opinião de que, para evitar distúrbios generalizados, torna-se urgente o controle de mudanças tecnológicas e econômicas, no sentido de dirigi-las primordialmente para áreas que tenham maior potencial de utilidade social[29], já que é inevitável, no futuro próximo, o substancial aumento da população mundial.

Esse controle não significa, porém, que novas técnicas deixem de ser introduzidas, mas que deverão ser utilizadas prioritariamente em benefício do bem público. É o caso, por exemplo, da utilização econômica de espaço e dos oceanos para servir ao bem comum de toda a humanidade e não para sua própria destruição.

Na realidade, entretanto, o homem tecnológico está por surgir, ou melhor, ainda constituem exceção os supertécnicos ajustados às máquinas, como os astronautas - heróis da civilização tecnológica, de coragem calculada, composta de conhecimento e autocontrole, diferentemente da bravura dos homens que lutaram nas guerras do passado ou que se aventuraram em "mares nunca dantes navegados", descobrindo "novos mundos ao mundo".

No contexto das previsões da sociedade tecnológica, qual será o papel da arte? Terá significação espiritual

---

[29] Para detalhes, ver Victor C. Ferkiss. O *homem tecnológico, mito e realidade*, trad.,Rio de Janeiro, Zahar, pp. 7-23.Cf. também Jacques Marcovitch (coord.). *Administração em ciência e tecnologia.* São Paulo, Bucher, 1983.

e intelectual para o homem tecnológico, será meio de adaptação ao ambiente físico e social, ou simplesmente algo agradável em si mesmo? Ajudará a preparar o homem tecnológico para a revolução existencial em processamento?

É difícil responder a esses questionamentos. A experiência histórica tem mostrado que as obras de arte geralmente trazem a marca das ideias, valores e condições de existência de seus produtores, como membros de determinados grupos ou segmentos sociais. E essa marca tanto pode refletir aceitação, acomodação, como oposição ou repulsa.

Assim, durante muitos séculos, admitiu-se que o destino da pintura estava estreitamente ligado à concepção antropocêntrica do mundo, com seus deuses, seus heróis e seus homens. No século 20, porém, coexistem duas consciências da realidade[30]: uma, resultante do local onde o homem habita, apresenta sistemas de referência que acompanham a história de nosso planeta; outra, decorrente daquilo que o homem procura atingir, estende-se aos espaços macro e microcósmicos.

Então, para interpretar os espaços transumanos e extraterrestres, o pintor sente necessidade de nova linguagem, com articulações de cores e de formas que ultrapassam a esfera humanista.

Ao se sobrepor à ideia aristocrática de arte como obra de gênio, que surgiu no Renascimento e culminou no século 20, a arte como bem econômico ou mercadoria acabou se sujeitando também às leis no mercado como qualquer outro bem.

---

[30] BIHALJI-MERIN, Oto. *La fin de l'art à l'ere de Ia science?*, Trad., Bruxelas, Ed. Connaissance, 1970,p. 132. "O céu, vazio de deuses, tornou-se o espaço povoado de astros em uma extensão ilimitada, mas talvez acessível. A Terra, suspensa no infinito, reduz-se a uma partícula de matéria. O princípio divino metamorfoseia-se em equação cósmica" (p. 133).

Por influência do progresso tecnológico, a arte-bem-econômico conhece uma renovação geral, inclusive quanto aos meios utilizados: ao invés do *material tradicional* de pintura (tintas, pincéis, tela, cavalete) são empregados materiais, suportes e meios tecnológicos inéditos (alguns deles, com os recentes recursos da *realidade virtual* e da grande teia de infovias). E assim, a área da arte está ultrapassando as instigantes ficções científicas do passado, sobretudo com os leilões virtuais da Christie's, desde novembro de 2006[31].

Aos termos "inspiração" e "vocação artística" contrapõem-se planejamento, programação e equipe técnica, típicos da arte eletrônica[32]. O artista-pintor confronta-se com o artista-técnico-pesquisador, que não está à procura da obra-prima e pode até mesmo produzir em série.

Eliminadas as fronteiras da realidade artística tradicional, uma infinidade de experiências amplia a dimensão do espaço-tempo, que coexiste com as tendências artísticas ligadas à interpretação da vida quotidiana (como a *pop-art* e a nova figuração), atendendo ao gosto das massas da sociedade tecnológica.

A pintura deixa de ser um ícone venerado em uma "capela" para ser apreciada, tornar-se *bem de consumo*, bem econômico, bem de investimento. Então, os fundamentos da própria estética são questionados.

2.4.1. Estrutura dos elementos da ação social

As complexas relações entre os artistas e sua sociedade podem ser expressas de várias maneiras e em diversos

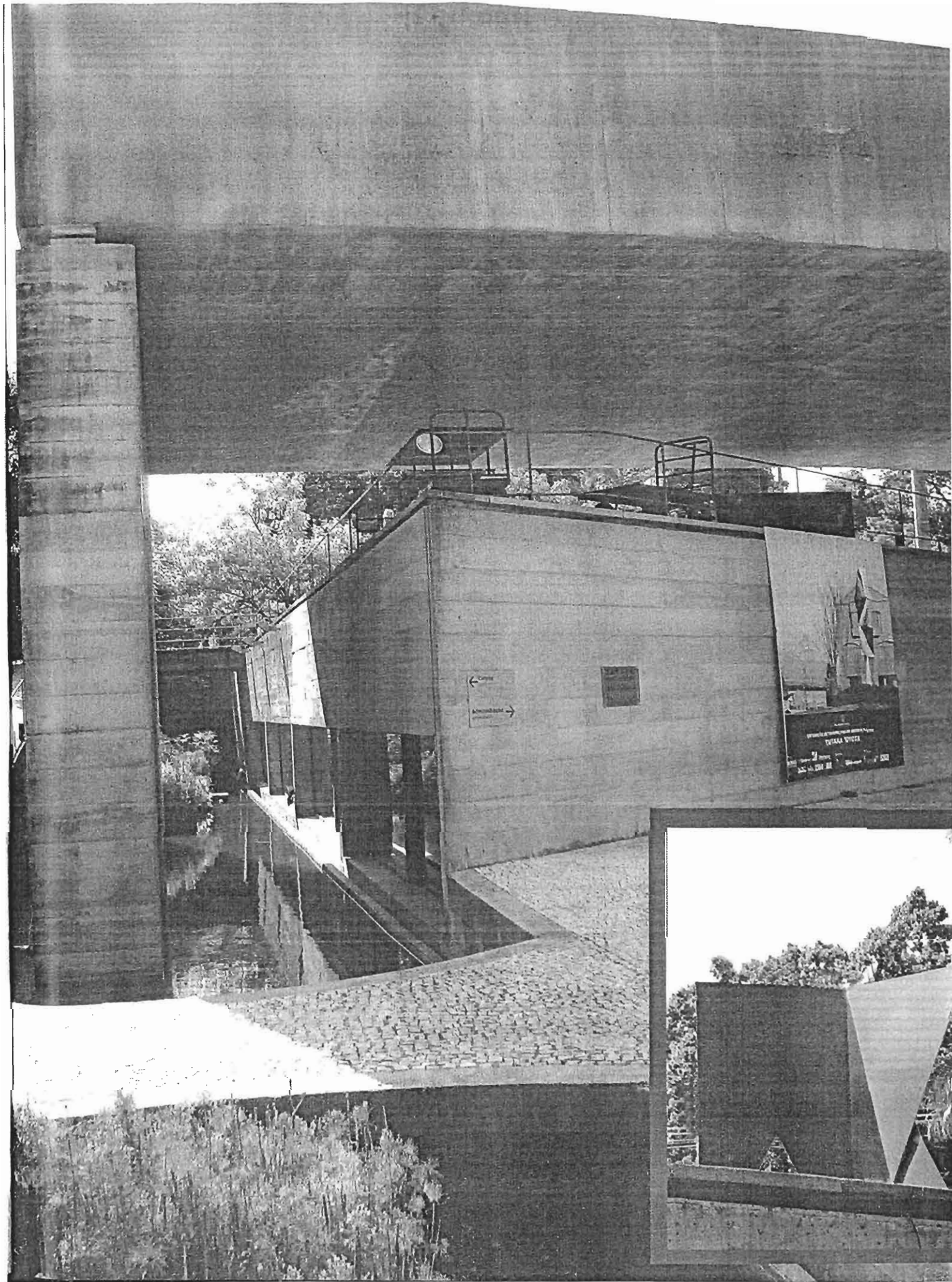
---

[31] Ver Parte III, principalmente o Cap. 4. Mercado de arte - real e virtual, deste trabalho.

[32] Cf o Capítulo 2 desta Parte I, deste trabalho.

Museu Brasileiro de Escultura

www.mube.art.br
Av. Europa, 218
São Paulo - SP - Brasil
01449-000
Tel.: (11) 2594 3601

Em 1995, foi inaugurado o Museu Brasileiro de Escultura MuBE, resultado da luta de Marilisa Kathsam, em terreno cedido pela a Prefeitura do Município de São Paulo, em comodato, com projeto do arquiteto Paulo Mendes da Rocha.

níveis. Não basta situar um artista em determinada estrutura da sociedade para compreender sua obra. Há casos em que a identidade de classe ou a consciência de classe do artista é tão confusa que chega a ser inaplicável à interpretação de sua obra. Ou, então, essa identidade processa-se em diferentes níveis.

Costuma-se exemplificar com Picasso: ao nível consciente identifica-se com as atitudes e valores da classe trabalhadora, mas ao nível inconsciente sua arte expressa atitudes e valores de classe média altamente urbanizada. Ou seja: nem sempre a classe social, o *status* e o papel social do artista representam o esquema de referência básico para a análise de sua obra, sendo imprescindível, muitas vezes, a concentração do exame no significado social de sua obra[33].

Outros componentes sociais podem contribuir para maior elucidação da interação entre arte e sociedade, tais como crenças, opiniões, conceitos, valores e normas, enquanto componentes culturais, como se verá a seguir.

2.4.2. Arte e cultura

A cultura[34] ou padrão cultural é outro instrumento interpretativo básico das interações entre arte e sociedade.

Entre os conceitos de cultura destaca-se o de esquema de referências - crenças, opiniões, conceitos, valores e normas aceitos em comum pelos membros da sociedade.

---

[33] Apud BARBU, citado por Jean Creedy (op. cit., pp. 21,23).

[34] De modo simplificado, pode-se dizer que em quase todas as teorias (históricas, antropológicas e sociológicas) há coincidência na afirmação de que a cultura é o mundo específico das realizações convenientes ao homem. (Adolpho Crippa. "A cultura no Brasil, uma possibilidade de definição", O *Estado de S. Paulo,* Suplemento, ano lII, n.O 154, 22-05-1983, p. 12.)

Na década de 50 tornou-se clássico, na literatura antropológica e sociológica, o trabalho de Kroeber e Kluckholm com cerca de 250 conceitos de cultura.

E, atualmente, poderiam ser elencadas mais três ou quatro centenas de conceitos de cultura. Então, os *cientistas sociais abandonaram a tentativa de conceituar cultura*, preferindo estabelecer balizas ou referenciais para mapear determinados campos de sua atuação. E a reconhecem como um *fato*: não é inata, não é biológica, e precisa ser adquirida, o que significa que pode ser ampliada, mas também pode se desestruturar e perder-se.

Alfredo Bosi explica, em *Dialética da Colonização* (1992), que **cultura** deriva do verbo latino *colo* e significa *eu moro, eu ocupo a terra*; e por extensão, significa também *eu cultivo o campo.* Na sua forma substantiva, diz o mestre, **cultura** aplicava-se tanto à agricultura quanto ao trabalho do homem, conservando até hoje o significado geral de conjunto de práticas, técnicas, símbolos e valores que devem ser transmitidos às novas gerações para a reprodução de um estado de coexistência social.

Mas o termo ***cultura*** é geralmente usado no *singular,* sugerindo uma uniformidade que não existe nas sociedades modernas. Daí, a recomendação de Bosi - usar o plural ***CULTURAS*** para abranger as faixas que estão entre os extremos "academia" e "folclore", tais como a cultura criadora individualizada, a cultura de massas, a indústria cultural, a cultura do consumo e muitas outras.

Vários autores enfatizam que alguns dos mais significativos componentes culturais, relacionados a crenças e concepções sobre Deus, forças sobrenaturais, natureza, sociedade e homem, refletem-se sobre as obras de arte.

Assim, por exemplo, a arte primitiva tem sido considerada "representacional" porque está

intrinsecamente associada a um ato de participação ou de reinterpretação de um determinado mito. Na arte medieval, Mâle[35] verifica íntima relação entre a característica anônima e iconográfica dessa arte e a concepção medieval do mundo e do homem; o artista medieval não viu no Novo Testamento os temas que interessariam a Veronese ou Rembrandt, mas aqueles associados às grandes festas do ano litúrgico, ao homem no mundo sacramental (temática idêntica à da *Divina Comédia* de Dante).

Apenas recentemente, porém, as chamadas sociedades desenvolvidas incluíram a cultura no rol das atividades voltadas para a satisfação das necessidades fundamentais de sua população.

A *cultura*, entretanto, pela natureza de seus produtos e por sua dependência financeira do Estado, não estava incluída nos esquemas tradicionais da ciência econômica. As questões da cultura, dos produtos culturais, da arte e da dependência financeira dessas áreas em relação ao Estado, escapavam à análise dos economistas.

Mesmo Keynes não tratou da economia da cultura apesar de defender a intervenção do Estado na economia, e apesar de incentivar a arte (entre outras atividades, criou e dirigiu uma companhia de ballet durante quatro anos e fundou um teatro em Cambridge). Apenas tangenciou o problema das artes em um artigo de 1936 (*Art and the State*). Há também um detalhe significativo - era casado com uma dançarina de *Ballets Russos* e devia conhecer, portanto, a importância do financiamento do Estado para as artes.

Alguns autores estranham o alheamento dos economistas em relação à cultura porque a Economia é uma ciência social - nasceu sob o enfoque da cultura, dela se

[35]"Os artistas do século XIII viram no Evangelho não uma coleção de cenas pitorescas e comoventes, mas uma sucessão de mistérios". (Barbu, citado por Jean Creedy.Op. cit., p. 25.)

emancipou lentamente e, em nossa época, volta a exibir a marca de suas origens ao priorizar as questões de responsabilidade social.

E assim a cultura, que já foi considerada "obstáculo" ao desenvolvimento, torna-se a chave e o horizonte de um desenvolvimento ao mesmo tempo econômico e social, isto é, de um desenvolvimento em condições de abranger *toda a riqueza da experiência humana.*

O entrosamento entre a cultura, a economia e a arte está sendo estimulado, atualmente, pelo grande aumento da produção cultural de massa - consequência, por sua vez, da convergência entre democratização da cultura, rápido avanço das tecnologias de produção e facilidades de comunicação do mercado mundializado via Web.

Costumam-se distinguir, no campo da cultura, os instrumentos (de transformações e artificialização da natureza), os sinais (que inclui artes, ciências e línguas) e os objetos portadores de signos e valores da vida quotidiana.

Desde a emergência da grande indústria, o *Homo faber* passou a decompor suas atividades em dupla e crescente oposição: *criar,* isto é, introduzir no mundo novas formas (exemplo: invenção do artista, do intelectual e de outros) e *produzir* ou copiar um modelo mais e mais automatizado (economia de escala) e alienado[36].

2.4.3. Arte e personalidade

A estrutura da personalidade tem sido considerada importante instrumento de interpretação da integração social ou socialização do indivíduo. Realmente, através

---

[36] Apud MOLES A., op. cit, pp. 14-15.

da socialização[37], elementos da sociedade e da cultura tornam-se parte integrante da personalidade, transformando-se em obrigação moral, regra de consciência e maneira de agir, pensar ou sentir. Mas não se pode determinar que proporção sociocultural do meio é integrada na personalidade, já que isso varia de pessoa para pessoa.

Ao nível do pensamento, a socialização fornece categorias mentais, representações, imagens, conhecimentos, preconceitos; estereótipos, ou seja, "maneiras de pensar", sem as quais a inteligência, a memória e a imaginação não poderiam se desenvolver e produzir. É através da incorporação dos elementos da cultura que as faculdades intelectuais se desenvolvem e podem criar novos elementos culturais.

Nesse sentido, a estrutura da personalidade - entendida como padrão de organização mental característico de uma cultura, comunidade ou período histórico, constitui importante instrumento de interpretação do produtor/ artista e de sua obra de arte.

A esse respeito, Worringer[38] observa que a arte primitiva reflete a atitude de medo e desconfiança do homem em relação à Natureza e ao mundo em geral, devido ao seu baixo grau de desenvolvimento intelectual e técnico.

Mas nem sempre o resultado da socialização tem como consequência a produção pictórica conformista, de plena

---

[37] Socialização, segundo Guy Rocher (*Sociologia geral*, trad., Lisboa, Presença, 1971, vol. 2), é "o processo pelo qual, ao longo da vida, a pessoa humana aprende a interiorizar os elementos socioculturais de seu meio, integra-os na estrutura da sua personalidade, sob a influência de experiências de agentes sociais significativos, e os adapta ao ambiente social em que deve viver".

[38] Apud BARBU, citado por Jean Creedy. Op. cit., pp. 27-28.

identidade do artista com o meio sociocultural. Há diversos graus de conformidade, assim como diversas formas de não-conformidade, ou seja, a adaptação social não significa necessariamente conformidade social.

A sociedade e a cultura oferecem a escolha de determinado número de opções entre valores dominantes e valores secundários, entre modelos preferenciais e modelos aceitos ou tolerados, deixando certa margem de decisão aos atores sociais. Além da variação de condutas toleradas em diversos graus, é frequente o artista opor-se ao seu ambiente. Contudo, nas reações de não-conformismo e de anticonformismo também podem ser encontradas várias gradações. É que os movimentos reformadores ou revolucionários contêm, necessariamente, mecanismos de socialização dos membros antigos e novos, para que seja mantida a unidade de pensamento e de ação. Daí os casos de pintores reformadores e de pintores inovadores não serem "acidentes" sociais, mas fenômenos naturais até mesmo previsíveis.

Por outro lado, frustrações, angústia e insegurança podem, ocasionalmente, provocar condutas artísticas "patológicas" ou anti-sociais.

Nesse sentido, Berger e Luckmann[39] procuram demonstrar que tudo é dialético: a sociedade é historicamente construída por pessoas e grupos de pessoas, os quais se formaram *na* e *pela* sociedade, através da socialização e da internalização de padrões socioculturais.

Na sociedade tecnológica, o instrumental cada vez mais numeroso e complexo colocado à disposição do pintor, tanto para a produção como para a circulação e "consumo" de sua obra, pode ter repercussões sobre a personalidade do artista e, consequentemente, sobre o produto artístico.

[39] Apud WOLFF, Janet. Op. cit., p. 32

Os crescentes estímulos para que o pintor utilize o moderno instrumental tecnológico ou nele se inspire para produzir sua obra leva muitos artistas a desafiarem modos de pensar aceitos em seu grupo ou em sua comunidade. Ou, então, o artista parte para a reação e antítese, procurando abstrair-se de seu meio a fim de afirmar sua liberdade criativa.

Outros estudiosos, entretanto, ampliam o entendimento da determinação do ato artístico, acrescentando aos fatores sociais, econômicos e tecnológicos fatores psicológicos, neurológicos e químicos. Uma investigação mais completa da criação de um artista envolve não apenas sua localização nas estruturas sociais, econômicas e históricas adequadas, mas também o exame de influências pessoais e familiares que o levam a produzir e a direcionam o enfoque de sua obra[40].

O ambiente político é também importante na avaliação das obras de um artista, como se verá em seguida.

2.4.4. Arte e política

Até o Renascimento, a maioria dos trabalhos artístico realizava-se de forma coletiva nas oficinas das guildas, por pessoas que desenhavam, pintavam e construíam, como artesãos e artífices, com dedicação coletiva e responsabilidade comum.

Com a implantação do capitalismo, desintegraram-se tanto os grupos artesanais como os laços tradicionais entre o produtor-artista e o consumidor (Igreja, mecenas, patronos). Sem liames, o artista europeu do século XIX deu a falsa impressão de liberdade, passando a ser idealizado como representante de uma atividade não-imposta, livre e expressiva. Mas, de fato, estava sendo

---

[40] Janet Wolff. Idem, p. 33.

gradativamente marginalizado e com frequência nem sequer conseguia sobreviver com seu reduzido ganho. Então, não raro, procurava atender à demanda das classes dominantes. Daí alguns críticos afirmarem que as artes visuais vivem do diálogo com o poder.

Para certos autores a arte nunca é neutra, até porque, à medida que é criativa, opõe-se aos procedimentos adotados em sua época, rompe com o gosto, os sentimentos ou o estado de espírito de determinado momento. Além disso, o pintor geralmente se opõe às normas do mercado e, não raro, permanece na economia informal para fugir às obrigações fiscais.

Outros questionam, porém, a intenção do artista em participar de mudanças sociais através do conteúdo de seu trabalho. Nesse caso, tem sido frequentemente observado que a arte política é ineficaz para a indução de trabalhadores, e do povo em geral, a movimentos de alteração da estrutura socioeconômica: há casos em que a mensagem do artista é captada "ao contrário", de modo que a ambiguidade de significado imediato compromete a finalidade da pintura revolucionária; ou, então, a sociedade de consumo "absorve" a arte de denúncia ou de confrontação como consumo estético[41].

Os sistemas políticos e econômicos também podem "atuar" sobre a pintura: nos Estados Unidos têm sido denunciados envolvimentos entre o Museu de Arte Moderna de Nova York (Moma), o esforço bélico norte-americano na Segunda Grande Guerra, a articulação de muralistas

---

[41] "... a ineficácia da arte política não deixa de ser objeto constante das reflexões dos artistas inquietos com o problema, seja ao nível de sua fragilidade para a indução de trabalhadores e do povo em geral para uma necessária alteração da estrutura social, seja em termos de seu funcionamento inverso ao desejado pelo artista". Aracy Amaral, *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970)*. São Paulo, Nobel, 1984, p. 12.

mexicanos, o Departamento de Estado dos Estados Unidos, grandes empresas e multinacionais[42]; os artistas soviéticos são geralmente criticados por se submeterem à política e à ideologia estatal ou tentarem fugir ao problema político através da arte abstrata.

Nesse sentido, Teige[43], figura central da arte tchecoslovaca de vanguarda e da problemática artística marxista nos anos 1920 e 1930, baseia-se em Marx, Engels, Lênin e Plekhanov para ampliar a tese marxista de que o modo de produção capitalista é hostil a determinado campo da criação intelectual, como a arte e a poesia. Considera a cultura burguesa ocidental responsável pelo duplo gênero de arte geralmente chamado de "arte capitalista": de um *lado, a arte "privada",* não-didática, não-tendenciosa, não-moralista, leve, frívola, epicurista, feita de emotividade, que prescinde de legenda explicativa, como a paisagem, a natureza-morta, o nu e a arte em geral (de cavalete, de salão, eclética, comercial e a "arte burguesa para a burguesia"); de *outro lado, a arte acadêmica "oficial",* adaptada aos interesses da burguesia, que substitui os temas religiosos por quadros históricos e épicos, utilizados como instrumento cultural e político, enaltece a ordem social e moral em vigor, glorifica a família burguesa, os deveres do cidadão, a tradição e a organização jurídica.

Essa arte, que representa o ideal estético dos estratos sociais mais conservadores (herança do feudalismo e da Igreja Católica), é a "arte burguesa para o povo", ou, segundo alguns autores socialistas, é o ópio para o povo, tal como a religião. Mas não constitui objeto de comércio, sendo seus autores recompensados com prêmios,

---

[42] COCKCROFT, Eva. *Abstract expressionism, weapon of lhe cold* war (1974). Apud Aracy Amaral, op. cit., pp. 14-15.

[43] TEIGE, K. *Il mercato dell'arte,* trad, do tcheco, Turim, G. Einaudi, 1964.

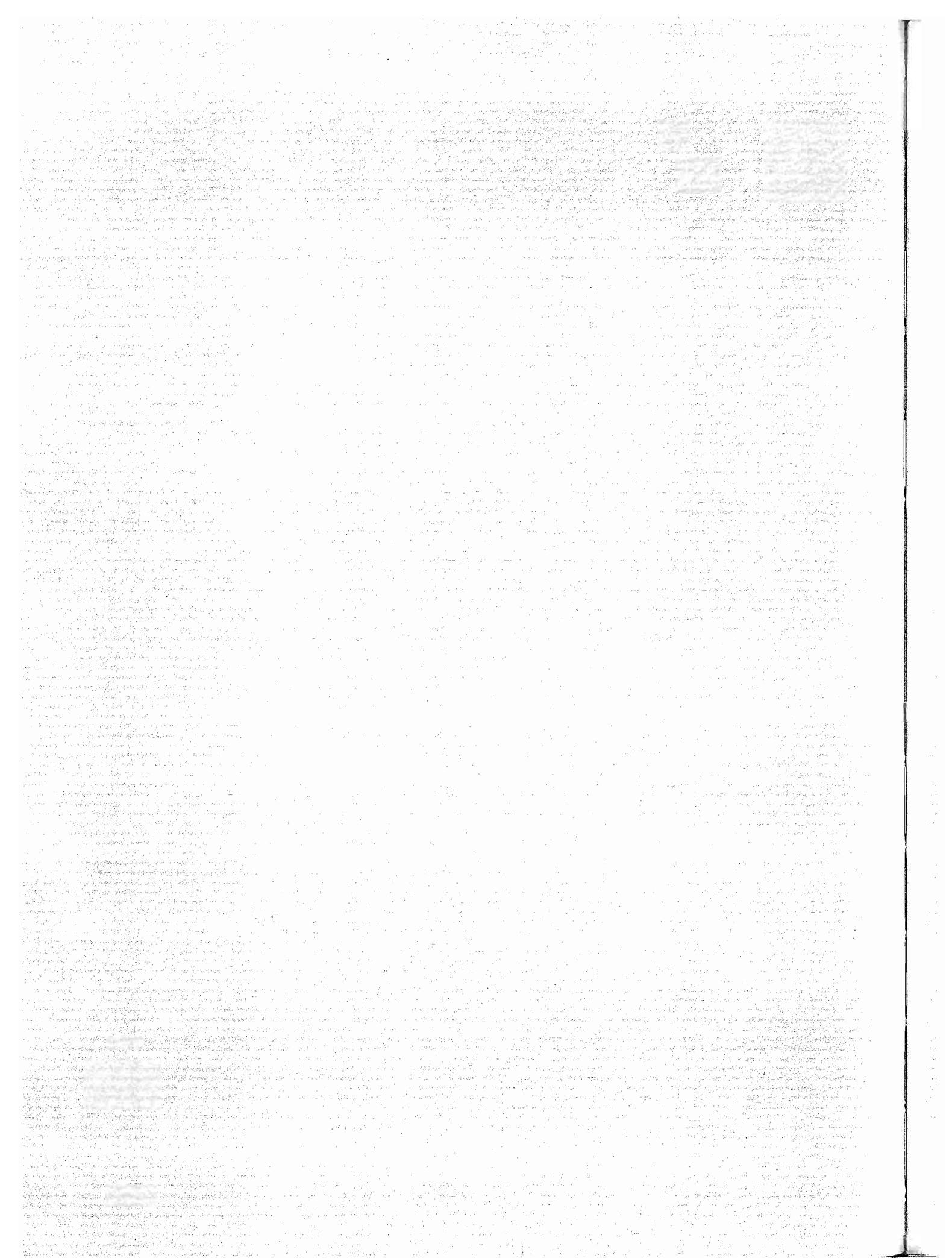
condecorações e sinecuras do Estado ou das instituições oficiais.

De acordo com a concepção marxista, a produção artística no socialismo seria diferente: desapareceria a sujeição do artista ao meio local e nacional, resultante da divisão do trabalho e da dominação de determinada arte.

Nesse sentido, a experiência soviética mostrou que floresceram, nos primeiros anos após a Revolução de 1917, vários movimentos de arte moderna, como o construtivismo, o futurismo, o cubismo, o abstracionismo e outros.

Alguns autores, entretanto, afirmam que Marx e Lênin nunca foram partidários da criação de uma "arte proletária". Lênin teria até dificultado seu surgimento por meio de diretrizes enviadas ao Congresso do Proletariado (09-10-1920), nas quais preconizava o desenvolvimento de melhores modelos embasados na cultura existente, dentro da concepção marxista do mundo, das condições de vida e da luta do proletariado.

Os críticos observam, porém, que na URSS acabou prosperando uma "arte oficial", com "artistas oficiais", paralelamente ao enfraquecimento da arte de oposição, que, além de perseguida, não encontrava mercado. E, neste particular, há certa semelhança com a condenação dos pioneiros impressionistas, na sociedade burguesa do fim do século passado.

A seguir, na Parte II, estudaremos o mercado de arte procurando responder às questões econômicas básicas - escassez da produção de obras de arte *versus* necessidades humanas ilimitadas; o que e quanto produzir obras de arte? como e para quem produzir? onde comprar e vender obras de arte?

O MERCADO DE ARTE

ENSAIO DE ECONOMIA DA ARTE

A valorização das obras dos artistas contemporâneos repousa sobre a articulação entre a rede internacional das galerias e a rede internacional das instituições culturais.

Raymonde Moulin[1]

Pode-se perguntar se a motivação dos milionários investimentos artísticos é mais por amor ao ouro do que à arte...

apud Jean Bedel[2]

Esta Parte II está dividida em três capítulos: o Capítulo 3, dedicado à Economia da Arte (recente ramo da Economia da Cultura), trata da produção, circulação e consumo de obras de arte; o Capítulo 4, que apresenta as principais estratégias da oferta e da demanda (real e virtual) de obras de arte e a influência de determinados atores sobre o mercado de arte, principalmente *marchands* e críticos de arte; e o Capítulo 5, que discute a importância e os riscos dos investimentos em arte.

O desenvolvimento do mercado de arte, como já foi dito neste livro, pressupõe um certo grau de dinamismo da Economia para a geração de um excedente econômico intercambiável. Pressupõe, também, que as pessoas físicas compradoras de obras de arte já ultrapassaram a fase de satisfação de suas necessidades básicas e que as pessoas jurídicas apresentam excedentes e desejam investi-los em arte.

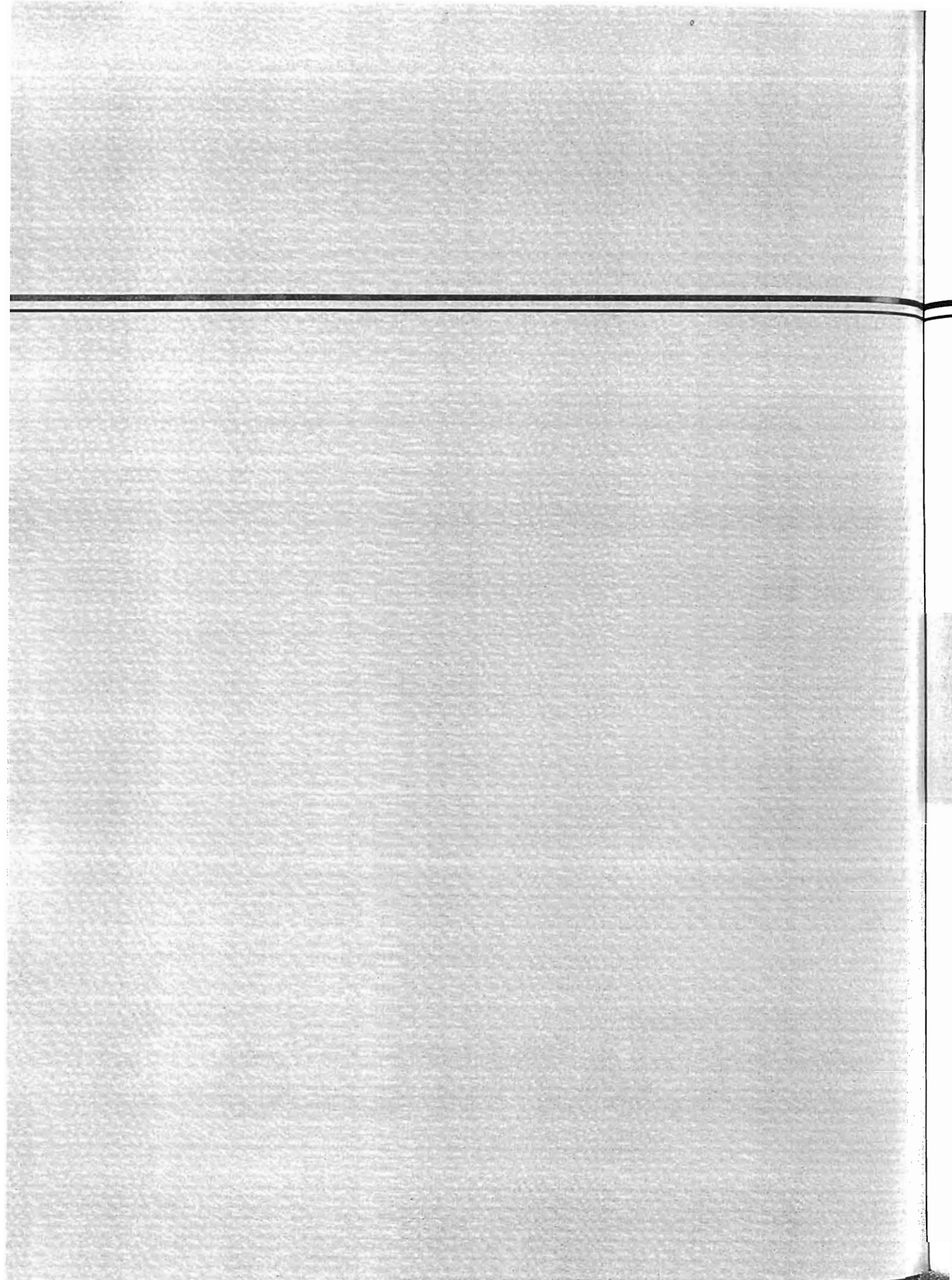
- **Artes "comercializáveis": são adquiridas em mercados *reais e virtuais*.**
- **Artes "não-comercializáveis": constituem patrimônio privado ou patrimônio público: neste último caso, não podem ser vendidas, mas podem ser admiradas em museus e em centros culturais.**

---

[1] MOULIN, Raymonde. *L'Artiste, l'Institution et le Marché*. Paris: Flammarion, 1992, p. 8.

[2] BEDEL, Jean. *Les experts avouent leurs secrets*. Paris : Hachette, 1985, p. 137.

Com o desenvolvimento do mercado de arte, acentua-se a preocupação dos principais atores econômicos - artistas, *marchands*, jornalistas e críticos de arte, entre outros - com as estratégias da oferta da obra de arte e a racionalidade econômica do público "consumidor" (colecionadores, museólogos, galeristas, administradores de instituições culturais, empresas-mecenas, Estado, Igreja ou o público em geral).

CAPÍTULO 3

ENSAIO DE ECONOMIA DA ARTE

A ciência econômica não se limita aos estudos de produção de riqueza, nem aos aspectos financeiros das atividades econômicas. Estuda, também, a produção e o consumo das atividades artísticas.

Durante muitos anos, os economistas interessaram-se pouco pela produção e consumo de *objetos de arte*, como já foi observado na Introdução Geral deste trabalho.

A preocupação dos economistas concentrava-se, especialmente, nas *soluções* das sociedades quanto à administração de seus *recursos escassos* (ou limitados pela natureza) para atendimento das necessidades da população. Daí, a análise prioritária das decisões possíveis para problemas conflitantes.

Didaticamente, essas questões são resumidas na conhecida expressão: decisões sobre *o que, quanto, como* e *para quem* produzir.

Pode-se dizer, simplificadamente e considerando apenas a hipótese de dois extremos opostos, que essas decisões são tomadas com base no *mercado* (ou nas forças da oferta e da procura), em sociedades de economia descentralizada e de propriedade privada, dos meios de produção. Ou, então, as decisões são de competência de um *comando central* em sociedades de economia integralmente planificada, nas quais a propriedade de todos os meios de produção é *pública*.

A ciência econômica, ao longo de mais de 200 anos, vem desenvolvendo teorias e técnicas para resolver, em cada época, os dilemas da escolha pública[1] já que os recursos disponíveis sempre são escassos.

Daí o termo *tradeoff* para exprimir situações de escolha conflitante, isto é, quando uma ação econômica resolve determinado problema, inevitavelmente acarreta outros.

***O tradeoff* tem sido apresentado no conhecido dilema: "Diante de recursos escassos, o que produzir: manteiga ou armas?"**

---

[1] Ver os manuais introdutórios de Economia, tais como PINHO, Diva Benevides; VASCONCELOS, Marco Antonio S. de. (Org.) *Manual de Economia de uma equipe de professores da USP*. 5ª Ed. São Paulo: Ed. Saraiva, 2005; SAMUELSON, P. A.; NORDHAUS, W. *Economia*. 14ª Ed. MsGraw-Hill, 1993; MANKIW, N. Gregory. *Introdução à Economia*. São Paulo: Pioneira Thomson, 2005.

Nas últimas décadas, os economistas têm se defrontado com problemas conflitantes, cada vez mais complexos. Vários fatores dificultam o equacionamento das questões de *eficiência* (obtenção do máximo resultado possível dos recursos escassos) e de *equidade* (distribuição justa da prosperidade entre os membros da sociedade).

O fator político, sobretudo, nem sempre facilita alternativas de ação diante da comparação de custos e benefícios; nem *mudanças marginais* ou ajustes incrementais a planos de ação.

O economista planejador enfrenta, também, problemas que exigem estudos especiais, tais como falhas do mercado na alocação de recursos, impacto de externalidades, aumento da pobreza, déficits (comerciais, do Estado), dívida externa, desaceleração do crescimento econômico, jogos e incertezas, problemas ambientais, globalização assimétrica e vários outros problemas.

Mercado de arte - dois importantes *booms*

O primeiro *boom* do mercado de arte começou por volta dos anos 1970, quando sucessivos choques do petróleo (especialmente o de 1973) aceleraram, ao mesmo tempo, a inflação e a depreciação das moedas, inclusive nos países ocidentais altamente industrializados.

A incerteza monetária mundial e o afluxo de *petrodólares* no mercado estimularam, então, fantásticos investimentos em obras de arte, sobretudo nos leilões da Christie's e da Sotheby's. Generalizou-se a afirmação de que o mercado de arte não conhecia crise em Londres, Paris, Nova York ou em outra grande cidade, já que os

compradores da classe "AAA" estão além das recessões ou das crises econômicas locais, inter-regionais e mundiais.[2]

Das sucessivas vendas milionárias de pintura destacam-se as seguintes:

→ 1970 - *Retrato de Juan Pareja*, de Diego Velásquez (1599-1660), arrematado por US$5,5 milhões - pintura considerada inferior à tela *As meninas*, porém valorizada pela assinatura;

→ 1984 - *Marinha em Folkstone,* vendida por US$9,8 milhões, tela de Turner (Joseph Mallord William, 1775-1851), artista que marca o fim da paisagem convencional e cujas cores, luz e imprecisão dos contornos anunciam o impressionismo.

→ 1985 - *Adoração dos Reis Magos,* de Andrea Mantegna, por US$11,7 milhões.

→ 1986 - *La Rue Mosnier aux Paveurs,* de Edouard Manet (1831-1883), por US$11 milhões;

→ 1987 - algumas telas de Van Gogh (1553-1890) atingiram preços elevados: US$39,6 milhões por uma tela da série *Girassóis* (no total de sete, pintadas entre agosto de 1888 e janeiro de 1889 para decorar o quarto de Gauguin, na "maison jaune" de Arles, sul da França); e *Íris,* US$53,9 milhões, pintada em 1889, quando o artista estava em tratamento em Saint-Remy; o ano de 1987 marcou o ápice dos preços de venda de obras raras nesse primeiro *boom* do mercado de arte.

---

[2] Cf. PINHO, Diva Benevides. *Arte como investimento*. São Paulo: Nobel, 1988, Cap. III.

→ 1988 - algumas telas de Picasso (1881-1973) - como *Maternité*, de 1901, considerada a principal obra de sua *fase azul*, que retrata a força emocional da maternidade apesar da frieza dos tons, chegou a US$24,75 milhões, preço então considerado recorde para uma obra do século 20; *La cage d'oiseaux*, US$15,4 milhões; *Le petit pierrot aux fleurs* (com seu filho Pablo como modelo), US$5,17 milhões.

→ 1988 - óleo de Monet (1840-1926) - *La plage a Trouville*, arrematado por US$10,78 milhões.

Em síntese, vários artistas, sobretudo impressionistas, superaram o patamar de 7 milhões de dólares ou ficaram próximos de 1 milhão de dólares, como Alfred Sisley, Edouard Manet, Renoir, Fantin-Latour, Modigliani, Cézanne, Pierre Bonnard, entre outros.

Em seguida, o mercado de arte desacelerou-se até que, no início dos anos 2000, um segundo *boom* de vendas de obras primas atingiu preços astronômicos com Pollock, Klimt, Rubens, vários Picasso e outros grandes mestres modernos e antigos.

→ Em 2006, uma tela de 1,2 × 2,5 metros, pintada em 1948 pelo norte-americano Jackson Pollock (expressionista abstrato, influenciado pela escola surrealista e pelos muralistas mexicanos), então propriedade do magnata do entretenimento David Geffen, foi vendida por US$140 milhões ao investidor mexicano David Martinez.

→ Em junho de 2006, a tela *Retrato de Adèle Bloch-Bauer*, de Gustav Klimt (1862-

1918), alcançou US$135 milhões. Pintada em 1907, no período do artista conhecido como "Ciclo de Ouro", apresenta tinta a óleo e colagem de folhas de ouro. Além da importância do artista, a história desse retrato está ligada ao tumultuado período da 2ª Grande Guerra.[3]

→ Pablo Picasso (1881-1973) - embora tivesse participado de todas as aventuras da pintura francesa durante cerca de cinquenta anos, manteve-se "irredutivelmente espanhol" e dedicado a uma Espanha complexa, subversiva, violenta e apaixonada, que se nutriu de mitos, civilizações orientais, reminiscências gregas, anarquismo e arte. Várias de suas telas alcançaram preços elevados, destacando-se:

- Novembro de 2000 - *Mulher de Braços Cruzados* - US$55,6 milhões;
- Maio de 2004 - *Menino com Cachimbo* - US$104,1 milhões;
- Maio de 2006 - *Dora Maar com gato* - US$95,2 milhões.

→ Rubens (Peter Paul, 1577-1640), alemão de nascimento, italiano pelo humanismo, flamengo por tradição, e notável intérprete do gosto barroco. Em julho de 2002, sua tela *Massacre dos Inocentes* atingiu US$76,7 milhões.

---

[3] Adèle Bloch-Bauer (1881-1925) e seu rico esposo, o banqueiro Ferdinand Bloch-Bauer, recebiam os intelectuais da "Viena 1900" (Freud, Gustav Mahler, Arrnold Schönberg e outros). Com a 2ª Grande Guerra, abandonaram seus bens e foram para a Suíça. O Retrato de Adèle ficou na Galeria Belvédère, foi confiscado pelos nazistas e depois recuperado pelo Museu de Viena.

O segundo *boom* de venda de obras de arte encontrou um mercado diferente, mais universalizado e mais diversificado graças aos avanços da tecnologia de comunicação pela Web[4]. Ampliou-se o *mercado de arte eletrônico* ou *on-line*. A grande mudança, entretanto, viria com a implantação dos leilões de arte "presenciais" pela rede de infovias, iniciada pioneiramente com a plataforma lançada pela Christie's no final de 2006.

Os leilões de arte pela Web tornaram-se, então, acessíveis ao mundo inteiro em tempo real. E o mercado de arte, que era movimentado por cerca de 80% de anglo-saxões, ficou também ao alcance, em tempo real, dos *novos ricos* dos países emergentes, especialmente da China, Índia, Rússia e, inclusive, dos ricos compradores da América Latina.

A arte, neste século 21, tornou-e parte do crescente *universo do luxo* que movimenta importantes setores econômicos e financeiros, especialmente as atividades imobiliárias (como apartamentos de altíssimo luxo), as comunicações e o caríssimo mercado de joias, jatos e barcos.

As duas maiores casas de leilão do mundo espalharam-se em diversos países e continentes, e comemoram cifras inéditas de venda de arte contemporânea.

Alguns comentaristas chegaram a falar em uma *"bolha de arte"* que poderia estourar a qualquer momento, já que

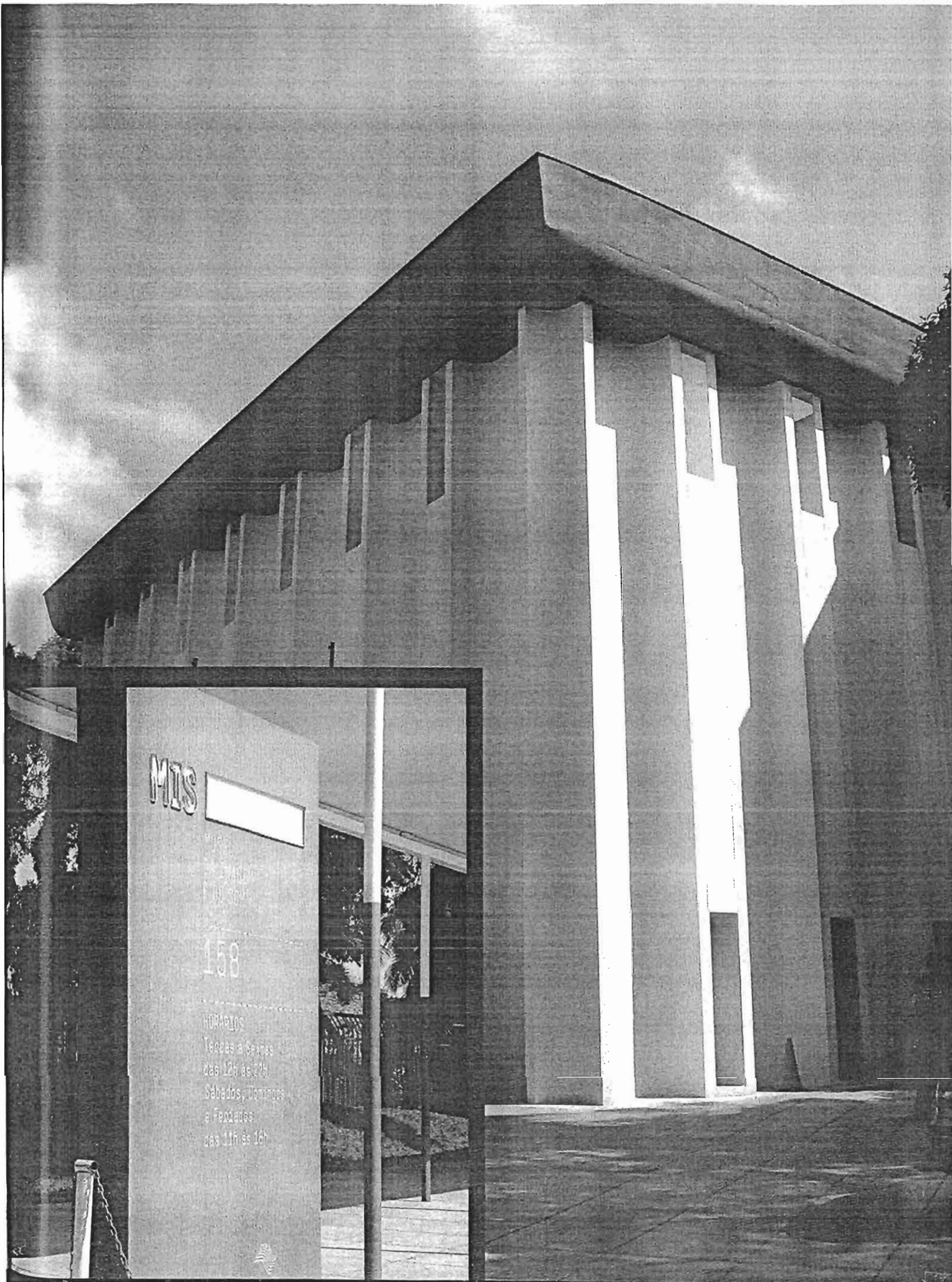
---

[4] A expressão ***Web 2.0***, uma espécie de *marketing* da moda ou uma *Web participativa*, foi usada em 2004 pelo editor Tim O'Reily para se referir aos sites focados na participação do usuário. Não se trata de uma nova tecnologia(*A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*.São Paulo: Loyola, 1998),mas de um fenômeno social de massa resultante do grande número de pessoas que se apropriam da tecnologia da Internet. Tornou-se um meio de pessoas se expressarem e publicarem na Internet. Entre os milhares de sites da Web 2.0, os mais citados são a Wikipédia (enciclopédia on-line, produzida e editada pelos usuários), Orkut, Second Life e You Tube (www.youtube.com), site em que os internautas colocam seus filmes. Todavia, a Web 2.0 provoca polêmicas - é criticada por induzir à ilusão de gratuidade, ter conteúdo discutível e, sobretudo, pela falta de autonomia dos internautas (as empresas responsáveis pelo site podem decidir unilateralmente sua alteração ou remoção).

Museu da Imagem e do Som

www.mis-sp.org.br
Av. Europa, 158
São Paulo - SP - Brasil
01449-000
Tel.: (11) 2117 4777

Desde a fundação, em 29 de maio de 1970, já vinculada à Secretaria de Estado da Cultura, a instituição é caracterizada por iniciativas de sucesso. Com seu acervo soube oferecer visibilidade e audiência às boas obras de cinema, vídeo, fotografia e música, sem deixar de atender à documentação e conservação de importantes legados artísticos de imagem e som. Sua dinâmica permitiu que acompanhasse a emergência das novas mídias tecnológicas e a expansão da arte para práticas híbridas, de experimentação em vários suportes e linguagens.

MIS
158

os preços dos objetos de arte perderam qualquer vínculo com a realidade. Aliás, nas épocas das tradicionais Bienal de Veneza, da Art Basel na Suíça e da quinquenal Documenta de Kassel (Alemanha), *marchands*, colecionadores, curadores e artistas cruzam os céus da Europa em centenas de jatos privados.

Contudo, apenas agora o interesse cada vez maior de um público muito rico pelo mercado de arte está despertando a atenção de alguns pesquisadores acadêmicos. Ao contrário, durante muito tempo os economistas praticamente ignoraram o mercado de arte.

Arte: do desinteresse dos economistas clássicos às pesquisas recentes

Adam Smith, considerado o *pai da Economia*, colocou as atividades artísticas entre as ocupações não-produtivas, num conjunto que incluía desde algumas muito importantes até outras frívolas, mas todas elas com uma característica: desaparecem no mesmo momento da produção, tal como a declamação do ator. Entre as ocupações não-produtivas, Smith citou eclesiásticos, pessoas da lei e das letras, comediantes, músicos, dançarinos de ópera, cantores e outros.

Em 1891, na sua obra *Princípios de Economia* (Londres: Macmilan, p.391), Alfred Marshall afirmou que "*é impossível avaliar objetos como quadros de mestres ou moedas raras porque são únicos no seu gênero, não havendo equivalente, nem concorrente*". Seu preço de venda dependerá, em grande parte, da presença de um rico amador em seu Leilão; caso contrário, será provavelmente

comprado por *marchands* que pensarão poder revendê-lo com lucro. Aliás, Marshall, colocou o consumo artístico à margem da economia quando tratou da estabilidade das preferências no tempo e seu corolário, a lei de Gossen, sobre a utilidade marginal decrescente.

Karl Marx, ao explicar suas categorias de análise, deu o conhecido exemplo da artista que "canta como um pássaro" - pode ser um *trabalhador improdutivo* se vender seu canto como assalariada ou comerciante, ou um *trabalhador produtivo* se der concertos mediante pagamento porque ela estará produzindo capital diretamente.

John Maynard Keynes, homem culto e incentivador das artes, era casado com Lydia Lopokova, célebre dançarina dos *Ballets Russos*, o que explica sua atividade prática nessa área, tanto na direção de uma companhia de ballet durante quatro anos, quanto como criador de um teatro em Cambridge. E apesar de suas importantes posições em uma *economia pública* que se revelava moderna, e de sua própria formação econômica, não se dedicou a reflexões na área da arte. Em toda a sua obra destaca-se apenas um artigo de 1936 "Art and the State", publicado no *The Listener* (Londres).

Economia da arte - recentes pesquisas acadêmicas

Como já foi dito neste trabalho, inclusive na *Introdução Geral*, o norte-americano William Baumol foi o pioneiro dos estudos de economia da arte com sua pesquisa em parceria com William Bowen - *Performing Arts: the Economic Dilemm* (Cambridge: MIT Press, 1966). Aliás, esta obra foi encomendada pela Fundação Ford com o objetivo de demonstrar a necessidade de intervenção dos poderes públicos no setor das artes do espetáculo e estimular o governo federal a subvencioná-las (como

consequência desse "lobby" foi criado o *National Endowment for the Arts)*.

De modo geral, entretanto, Baumol sempre se revelou pessimista quanto ao retorno de investimentos em arte, chegando a compará-los ao jogo de pôquer[5]

Na mesma ocasião, a socióloga francesa Raymonde Moulin publicou *Le marché de la peinture em France* (1967) e, vinte e cinco anos depois, *L'artiste, l'institution et le marché* (Flammarion, 1992), obras em que apresentou interessante contribuição ao mercado de arte e analisou sua crescente interdependência do *campo cultural* (onde se operam a homologação e a hierarquização dos valores artísticos) e das políticas públicas de apoio à criação artística.

→ Buelens e Ginsburgh - "Revisting Baumol's Art as Floating Crap Game" *(European Economic Review,* 37, p.1351-1371)- realizaram, em 1993, um estudo com a mesma base de dados de Baumol, dividindo a mostra em períodos e escolas; constataram, porém, rentabilidades muito superiores a Baumol.

→ Guido Candela, Paolo Figini e Antonello E. Scorcu, professores do Departamento de Ciência Econômica da Universidade de Bolonha (Itália), propuseram um índice de preço para artistas corrigido segundo a qualidade da pintura (devido à sua heterogeneidade, inclusive quanto a temas, dimensões, técnicas, material usado), mas também segundo outros índices, tais como avaliação de portfólio de pinturas selecionadas por

[5] BAUMOL, William. La valeur antinturelle ou l'investissement dans les oeuvres d'art considerá comme un coup de poker. *Economie et Culture*. Paris: La Documentation Française, vol I, p.31-44.

experts, comparação entre o preço estimado e o preço de venda de pinturas em leilões, critérios de avaliação de uma pintura representativa, índices de artistas, de escolas e de mercado etc. Aplicaram sua metodologia a um grupo de artistas e de escolas selecionados entre aqueles que foram vendidos em leilões mundiais no período 1990-2001.

→ William Goetzmann (*Accounting for taste: an analysis of art returns over three centuries*, First Boston Working Papers Series, Nov, 1990) registrou períodos de alta e de queda dos preços de obras de arte procurando relacioná-los com fatos históricos e econômicos. Assim, as *altas dos preços* ocorreram em 1780-1820; 1840-1870; 1940-1986, observando-se que o primeiro e os últimos períodos coincidiram com elevações do nível dos preços em geral, enquanto no segundo período houve deflação. Nos períodos de *queda dos preços de arte* em 1820-1840; 1870-1880; 1930-1940, Goetzmann observou correspondência com recessões econômicas na Inglaterra e nos EUA, porém levantou a possibilidade de ter havido um *gap* informativo.

→ Estudos de economia regional têm destacado a importância da arte como pólo de desenvolvimento econômico. Hewings, Israilevich e Schindler, por exemplo, analisaram os impactos de uma exibição de

---

[6] HEWINGS, Geoffrey; ISRAILEVICH, Phillip; SCHINDLER, Graham. Executive Summary, Regional Economics Applications Laboratory – *Impact of Claude Monet: 1840-1926 on The Metropolitan Chicago Economy* (Dec. 1995) e *Impact of the Lyric Opera of Chicago Wagner Ring Cycle on The Metropolitan Chicago Economy* (Sept. 1996).

Claude Monet (1840-1926) e de uma apresentação de ópera lírica na economia metropolitana de Chicago[6].

Entre as várias pesquisas acadêmicas recentemente divulgadas em revistas econômicas, destacam-se:

→ Chanel (Is art market behaviour predictable?, *European Economic Review*, 39, p. 519-527, 1995) usou métodos econométricos para verificar as interações entre o mercado de arte e os mercados financeiros e concluiu que os mercados financeiros influem sobre o mercado de arte, mas apenas no prazo de um ano, talvez devido aos diferentes tamanhos de ambos os mercados. Concluiu que o mercado de arte nunca afeta o mercado financeiro e que entre eles não existem relações de longo prazo. O mercado financeiro reage rapidamente aos *choques* econômicos, fato que faz gerar ganhos e estes podem ser reinvestidos em arte. Assim, os mercados financeiros funcionam como indicadores de ajuda à previsão do comportamento do mercado de arte. Entretanto, Chanel lembrou sobre a dificuldade de previsões de longo prazo no mercado de arte porque ele está sujeito a modas, gostos, tendências e novidades.

→ Chanel, Ginsburgh e Gerard-Varet em "Prices and returns on Paintings: an exercise on how to price the priceless" (*The Geneva Papers on Risk and Insurance Theory,* 19, p. 7-21, 1994), estudaram a arte como investimento, e seu mercado como instituição financeira, comparando seus movimentos com os mercados financeiros de Alemanha, Japão, França, Grã-Bretanha e EUA.

→ Victor Ginsburgh e Philippe Jeanfils em *Long-term movements in international markets for paintings* (1994), analisaram, no período 1962-1991, as relações entre os preços das pinturas de três grupos de artistas - Impressionistas, Modernos e Contemporâneos. Entre os artistas havia "mestres europeus", outros pintores europeus menores e pintores contemporâneos dos EUA. Os resultados indicaram que os três mercados moviam-se conjuntamente, isto é, seguiam a mesma tendência e suas rentabilidades eram similares. Inclusive em Nova Iorque o grupo de Grandes Mestres Europeus liderava o mercado e os demais pareciam segui-lo. Afirmaram não ter havido ganho no investimento, mas os compradores não foram os mesmos nos três mercados, o que leva à suposição de que algumas transações foram motivadas por expectativa de ganho financeiro.

→ Mei e Moses, professores da Universidade de Negócios de Nova York, propuseram, em 2002 (*Art as an Investment and the Underperformance of Masterpieces,* The American Economic Review, v. 92, n. 5, 1-12, p. 1656-1668), a elaboração de índice para analisar a valorização das obras de arte.

→ Bruno Frey, professor da Universidade de Zurique, em *Economia da Arte* (curso ministrado em Barcelona, 2000) criticou os modelos neoclássicos de estudo da arte e propôs um modelo de escolha racional de um marco institucional com base na análise do comportamento humano diante "lógica da

situação", ressaltando os estímulos do entorno e das instituições.

→ Sebastian Edwards (professor de Economia da Anderson Graduate School of Business, Los Angeles) analisou as taxas de retorno de investimento em arte na América Latina in *The Economics of Latin American Art: Creativity Patterns and Rates Return* (National Bureau do Economic Research, Cambridge, Working paper, 2004).

Após esta síntese que inclui as recentes pesquisas acadêmicas sobre economia da arte, vejamos as respostas às questões econômicas fundamentais: Que arte produzir? Como ou com que técnicas? A quem se destina a obra de arte? Qual a demanda do mercado? Onde adquirir obras de arte?

3.1. Obras de arte: o que produzir? Quanto produzir? Valor e raridade na arte.

Em economia da arte, os problemas básicos de produção e de consumo de obras de arte são geralmente resolvidos por contatos diretos entre compradores (demanda) e vendedores (oferta) na economia de mercado formal e/ou na *economia subterrânea*.

A decisão sobre *o que* deve ser produzido pertence teoricamente ao artista, mas na realidade é influenciada por diversos fatores, em especial pelas limitações da tecnologia e pelos gostos dos consumidores.

Os lucros ou os prejuízos representariam prêmio ou castigo tal como no sistema de mercado? Ou, repetindo o questionamento de Samuelson & Nordhaus, (1993, p. 45): o mercado de arte também usa a cenoura e o chicote, *"como o dono que conduz um burro"*?

O mercado de arte apresenta diversas peculiaridades devido à dificuldade de se combinar critérios econômicos, critérios estéticos, reações psicológicas da demanda e da oferta, ou outras reações talvez "explicáveis" pela neurociência aplicada à economia.

Na realidade, os sistemas de "valor econômico" e de "valor estético" não se excluem totalmente e podem estar juntos na mesma ação. Daí não se saber ao certo se o objeto comprado é "belo" ou "caro". "Tanto melhor se os dois valores coincidirem", mas na verdade como lembra Becker (1994, p. 17), a obra de arte arrematada por milhões de dólares em grandes leilões internacionais não é apenas uma mercadoria que vale muito dinheiro, mas algo que VALE MUITO porque é RARO.

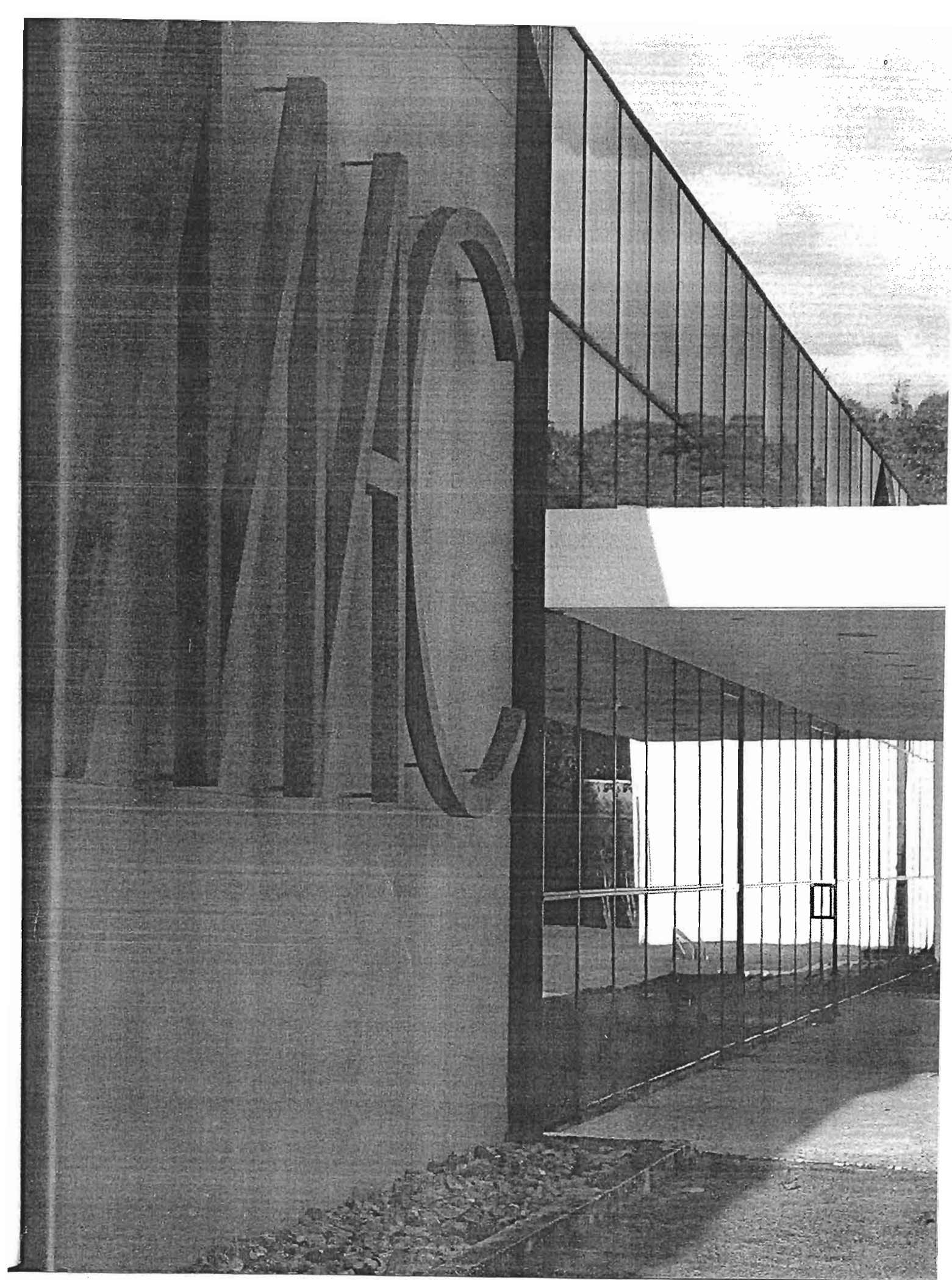
Entretanto, *"o aspecto financeiro tem má reputação no mundo da arte"* (Becker) e ninguém quer ser tachado de "agir por motivos de dinheiro", mas sim pela superioridade de seu julgamento, pela descoberta de uma obra rara antes dos outros. Jamais alguém admite contribuição para a arrancada de um marketing.

Na realidade há um certo contrasenso em relação à "lei da oferta e da procura" porque na arte, *quanto maior o preço* da "obra única", *maior a competição* dos compradores nos Leilões da Christie's e da Sotheby's.

Apenas a ciência econômica não consegue explicar a acirrada disputa da demanda quando um colecionador coloca em leilão uma obra muito cara, porém *rara, única,*

Museu de Arte Contemporânea da USP

http://www.mac.usp.br/
R. da Reitoria, 160
São Paulo - SP - Brasil
05508-050
Tel.: (11) 3091 3039

O Museu de Arte Contemporânea da USP, criado em 1963, é um dos mais importantes museus de arte moderna e contemporânea da América Latina. Seu acervo possui cerca de dez mil obras - entre óleos, desenhos, gravuras, esculturas, objetos e trabalhos conceituais - de mestres da arte do século XX.
O MAC busca, além do desenvolvimento de trabalhos acadêmicos, tornar a cultura acessível a todas as classes sociais, realizando tanto exposições com obras de seu acervo como exposições temporárias, com obras de artistas brasileiros e estrangeiros, novos e consagrados, que não pertencem ao seu acervo.

insubstituível, de oferta absolutamente inelástica e de valor inestimável.

E dessa disputa, aliás, só podem participar os compradores *pessoas físicas* com alto poder aquisitivo e as empresas que dispõem de ativos e querem investir em arte.

Se o investimento é ou não lucrativo, se protege a poupança contra desvalorizações e outros problemas de riscos do investimento, veremos no Capítulo 5 deste estudo.

Na prática, não há dados disponíveis nem parâmetros para se calcular o aumento do preço dessas obras raras (que tem sido fantástico!). Sem contar o fato de que todos os participantes (compradores, vendedores e intermediários) procuram guardar sigilo das condições da transação para fugir do controle fiscal e dos impostos.

Alguns autores, na quase impossibilidade de fazer previsões e cálculos econométricos de índices de preços de obras de arte devido, sobretudo, à falta de dados[7], tentaram explicar os altíssimos preços de uma obra de Van Gogh ou de Picasso pelo *efeito-demonstração de poder, de riqueza, de cultura*.

Bruno Frey[8] enumerou, então, os aspectos do *valor-bem-estar* proporcionado pelas obras de arte: *valor de* ***existência,*** *valor de* ***prestígio,*** *valor de* ***opção,*** *valor de* ***educação*** *e valor de* ***legado***.

Todavia, sem dúvida, *pesa* muito sobre a fixação do preço - a *vontade* do comprador, sua vontade de adquirir um bem raro e único, ainda que muito caro.

---

[7] Ver as tentativas econométricas dos economistas-pesquisadores-acadêmicos no Capítulo 3 sobre Economia da Arte.

[8] *La economía del arte*. (Trad.) .(Colleción Estudios Económicos, n. 18). Barcelona: Caja de Ahorro y Pensiones, 2000.

As pinturas mais caras do mundo

(vendidas até o início de 2007)

(1) Jackson Pollock, expressionista abstrato, influenciado pelos surrealistas e muralistas mexicanos - tela "*N. 5, 1948*" (1,2 por 2,5 m) - vendido por US$ 140 milhões, em novembrode 2006.

(2) Gustav Klimt - *Retrato de Adele Bloch-Bauer* (de 1907), vendido por US$135 milhões a Ronaldo S. Lauder, co-fundador da *Neue Galerie* (NY), em junho de 2006.

(3) Picasso - *Menino com Cachimbo*, US$104,1 milhões, vendido em 05/05/2004.

(4) Picasso - *Dora Maar com gato*, vendido por US$95,2 milhões pela Sotherby's (NY), em maio de 2006.

(5) Van Gogh - *Retrato do Dr. Gachet*, US$82,5 milhões, vendido em 15/05/1990.

(6) Renoir - *Au Moulin de la Galette*, US$78,1 milhões, vendido em 17/05/1990.

(7) Rubens - *Massacre dos Inocentes*, US$76,7 milhões, vendido em 10/07/2002.

(8) Van Gogh - *Autorretrato sem barba*, US$71,5 milhões, vendido em 19/11/1998.

(9) Cezánne - *Natureza-Morta com cortina, jarro e frutas*, US$60,5 milhões, vendido em 10/05/1999.

(10) Picasso - *Mulher de Braços Cruzados*, US$55,6 milhões, vendido em 08/11/2000.

(11) Van Gogh - *Íris*, US$53,9 milhões, vendido em 11/11/1987.

(12) Picasso - *Núpcias de Pierrette*; US$51,7 milhões, vendido em 30/11/1989;

(13) Picasso - *Mulher sentada em um jardim*, US$49,5 milhões, vendido em 10/11/1999.

(15) Van Gogh - *Arlesienne, Mme. Ginou*, US$40,3 milhões, vendido em (colocar data da venda)

Artistas *versus* mercado de arte

Os artistas costumam afirmar que não produzem pensando na demanda do mercado, nem em modismos ou em correntes artísticas, mas apenas movidos por sua própria inspiração.

Contudo, em economia da arte é recorrente a pergunta - *o que* deve o artista produzir? Uma obra *bela*, colorida, que se aproxime dos impressionistas tão valorizados no mercado de arte? Ou uma obra "feia", porém instigante? Deverá tentar algo chocante, como a obra *O grito*, de Munch? Surrealista como Salvador Dalí? Um "estilo" pós-expressionista, pós-moderno... pós-vanguarda? Ou algo repousante e bucólico que lembre, por exemplo, as utopias do século 18?

Quais "as pinturas mais desejadas" constituiu objeto de ampla pesquisa dos artistas[9] Vitaly Komar e Alex Melamid, entre 1994 e 1997. Aplicaram questionários em 14 países com a colaboração de professores universitários,

[9] Ambos nasceram em Moscou, na então URSS - Komar em 1943 e Melamid em 1945. Trabalharam juntos de 1973 a 2003, inclusive com artistas soviéticos não-conformistas. Suas criações foram expostas nos maiores museus do mundo.

os quais entrevistaram por telefone pessoas maiores de 18 anos e de várias profissões. Um site sobre a pesquisa também foi colocado na Web, com apoio do *Dia Center Foundation for the Art*.

Na França, o *survey* foi realizado entre 14 e 19 de junho de 1995 e dirigido por Jean-François Tchernia e Françoise Lebreton. A amostra foi constituída por 501 pessoas de 18 anos e mais, com indicação do nível de escolaridade, profissão e sexo.

A avaliação dos questionários na França indicou preferência pela cor azul (39% dos entrevistados), estilo tradicional (60%), sem tema de religião (72%), outono (31,76%), lagos, rios, oceanos (25%), campos e cenas rurais (24%), cenas domésticas com pessoas (50,65%), sem transmitir mensagens, apenas agradáveis à contemplação (51,78%). (Ver < www.diacenter.org/Km/painting.html > e uma síntese no Quadro-resumo apresentado no item 3.3 deste trabalho.)

No *Quadro* abaixo, apresentamos um resumo da pesquisa realizada na França; a íntegra das respostas encontra-se em <www.scholar.google.com>.

Survey realizado na França

destacamos aqui apenas os maiores percentuais das respostas

→ Questões: se tiver que colocar uma pintura em seu lar, o que você prefere:

- Cor de uma pintura: 39% azul,17% verde,5% vermelho, 21% s/r

- Estilo tradicional ou moderno? 60% tradicional, 22% moderno, 15% ambos/ depende, 3% s/r.
- Animais selvagens, domésticos ou ambos? 34% selvagens, 16% domésticos, 8% nenhum, 3% s/r.
- Cenas de interiores ou de exteriores? 69% exteriores, 17% ambas,10% interiores, 3% s/r.
- Temas: 25% lagos, rios, oceanos? 24% campos e cenas rurais; 10% florestas, 2% cidades.
- Estações do ano: 9% outono, 3% primavera, 14% verão, 3% inverno.
- Natureza morta com pessoas (26%),flores (25%), animais (12%), objetos domésticos (4%).
- Referências religiosas (8%), sem (72%), indiferentes (16%), s/r 4%
- Pinturas da realidade, mais próximas da fotografia (69%), abstratas (21%), ambas (8%)
- Dimensões exageradas e realidade deformada, (30%) ou abstratas, irreais e imaginárias (50%).
- Padrões geométricos (4%), livre (70%), ambos (12%), s/r (4%).
- Textura fina (40%) ou relevo (43%).
- Cores com matizes suaves (55%), muito suaves (18%) ou fortes (11%), s/r (12%), depende (3%)

- Atmosfera festiva e feliz (64%) ou séria (19%), ambas (14%), s/r (4%)
- Pinturas grandes ou pequenas - do tamanho de TV (62%), indiferente (20%), uma parede inteira (18%).
- Pinturas com crianças (48%), s/r (32%), mulheres (17%), homens (2%).
- Um grupo de pessoas (46%) ou uma só pessoa (27%), depende (19%), s/r (9%).
- Uma pessoa ou um grupo: parcialmente vestidos (38%), completamente vestidos (27%), depende (22%), nu (6%), s/r nenhum.

➔ Se alguém quiser presenteá-lo e pedir-lhe para escolher: você prefere um valor monetário ou uma pintura do mesmo valor? Pintura (47%), dinheiro (41%), s/r (8%), não sei (5%).

➔ Em média, você vai a museus de arte - nunca (33%), 1 ou 2x/ano (28%), + de 2x/ano (20%) , menos de 1x/ano (19%).

➔ Você vai a museus tantas vezes quanto gostaria? Não (59%), sim (4 1%)

- Por que você não vai mais frequentemente a museus: falta de tempo (50%), distância grande (28%), entrada c a r a (6%), não gosto (4%), não me sinto bem (2%), s/r (1%).

De modo geral, espera-se na obra de arte um certo elemento pessoal do artista ou uma sensibilidade distinta, que revele algo original ou uma visão particular do mundo.

Após a 1ª Grande Guerra, aumentaram as críticas à arte como reprodução exata da vida e da natureza, princípio até então consagrado pelo Salão Oficial e pelas Academias de Arte controladas pela Escola de Belas Artes de Paris. Considerava-se que o academismo dificultava a criatividade pelas regras que impunha, pela repetição de fórmulas aprendidas e pela longa *servidão antropocêntrico-figurativa*.

Aumentavam as polêmicas entre formalismo e antiformalismo. O protesto mais visível, aliás, já datava de 1874, quando jovens pintores dissidentes expuseram no Salão dos Recusados, no *Boulevard des Capucines*, em Paris.

Obras raras - bens particulares e bens públicos

Ao contrário das obras raras de colecionadores, que podem ser vendidas, as obras raras à disposição da contemplação de visitantes em ***museus* e *centros culturais*** são *bens públicos* invendáveis e cercados de severo serviço de proteção e vigilância.

Museus, franquia e "negócio do entretenimento"

As obras de *Mestres Antigos & Modernos*, e todas aquelas que estão em museus, como já se observou, constituem *bens públicos* não passíveis de oferta no mercado.

Entre os principais museus do mundo que abrigam telas e esculturas que revolucionaram épocas, têm grande destaque, entre outros: Louvre de Paris - agora também em Atlanta (EUA) e em Dubai, nos Emirados Árabes (daí seu apelido de *Louvre do Deserto*), Museu D'Orsay (Paris), National Gallery (Londres), British Museum (Londres), Prado (Madri), Metropolitan Museum of Art (NY), Rijksmusem (Amsterdã), Gemälde Galerie (Berlim), Uffizi (Florença), Whitney Museum (NY), Hermitage (São Petersburgo, Rússia) e outros.

Valorização da arte impressionista, moderna e contemporânea

No final de 2006 os leilões de arte impressionista, moderna e contemporânea realizados em Nova York alcançaram preços recordes, levantando mais de US$ 1 bilhão. Um retrato de Gustav Klimt, uma pintura de Picasso e uma das maiores telas "gotejadas" de Jackson Pollock foram vendidos, cada um, por cerca de US$ 130 milhões.

Arte moderna e arte contemporânea

A **arte moderna**, de acordo com critério histórico de periodização das obras de arte, vai do impressionismo até 1945, ou fim da 1ª Grande Guerra, e a **arte contemporânea** é posterior a 1945.

A temática do *excesso* e da *vulgaridade* da arte moderna aparece em Warhol, Lichtenstein Pollock, Rothko, Hoffmann, de Koonin e outros, como paródias da própria classe que as consome; aparece também nos monstros e nas deformações de Picasso, após sua fase cubista.

A *arte asiática contemporânea* está em valorização ascendente depois de 2006, ano em que a Sotheby's e a

Christie's venderam por volta de US$ 200 milhões, sobretudo em obras da China, então preferidas do mercado de arte (dois anos antes a China havia vendido apenas cerca de US$ 20 milhões). Assim, uma pintura de Liu Xiandong - um dos chamados *realistas cínicos* - foi vendida por US$2,7 milhões, o maior preço já pago por obra de um artista chinês contemporâneo.

Na China, desde 1919, havia tentativas de modernização do "tipo ocidental", com intelectuais querendo romper a tradição milenar. Vários fatos contribuíram para a Revolução de 1949, ano em que os artistas abandonaram a tinta tradicional e o pincel (*guohua*). Muitos deles sentiram-se atraídos pelo impressionismo e pós-impressionismo, outros pelo abstracionismo. Mas a arte chinesa desenvolveu-se realmente após a morte de Mao Tse Tung.

Então, sob o regime de Deng Xiaoping, destacaram-se três movimentos consecutivos - *Estrelas* (1979-80), *Nova Onda* (1985) e *Vanguarda Chinesa* (1989). Em 1993, a arte chinesa internacionalizou-se: 13 artistas chineses participaram da Bienal de Veneza e, nos anos seguintes, vários museus ocidentais acolheram expositores da vanguarda chinesa.

No ano 2000, a Bienal de Xangai consagrou a abertura da China à arte contemporânea. Performances, fotografias, vídeos, "arte nova mídia" e experiências típicas da cultura chinesa colocaram a China no mundo global da arte - um país de contrastes em que coexistem comunismo e capitalismo, pobreza e riqueza, arranha-céus e rústicas casas de camponeses.[10]

---

[10] FUNDAÇÃO ÁLVARES PENTEADO. *China - Arte Contemporânea*. São Paulo: Ed. Faap, 2002.

Multiplicidade de movimentos em busca da pintura informal

Como já foi dito, a contestação da pintura formal como modelo de reprodução do real, que predominou durante vários séculos, passou a ser vigorosamente refutada a partir dos impressionistas.

Aliás, o movimento impressionista preparou terreno para a evolução posterior à medida que buscava a impressão fugidia e não a descrição integral da realidade. Multiplicaram-se, em seguida, os movimentos oposicionistas, inclusive contra o impressionismo, tais como *construtivismo, cubismo, futurismo, suprematismo, expressionismo, dadaísmo, surrealismo, minimalismo, pop-art e movimentos de arte abstrata.*[11]

Em todos esses movimentos tão heterogêneos estava presente o interesse pela forma como meio para alcançar um novo conteúdo artístico.[12] E, frequentemente, se contrapunham ao *belo* impressionista, de formas e cores fascinantes, uma arte "feia", que deforma a Natureza, expõe o que há de grotesco ou falso na cultura, destrói os valores da obra e foge de tudo o que fora, até então, considerado agradável aos sentidos. Picasso, por exemplo, foi um eclético que destruiu deliberadamente a unidade da personalidade, deformou a realidade ou a revestiu arbitrariamente de formas novas, repudiou o romantismo, rompeu com o individualismo e o subjetivismo.

---

[11] No catálogo da exposição "Contrastes de Forma - Arte Geométrica Abstrata - 1910-1980", Magdalena Dabrowski, do Museu de Arte Moderna de Nova York, esclareceu que o termo construtivismo tem sido frequentemente usado para abrigar amplo espectro estilístico, dentro da tradição geométrica, que vai do cubismo e futurismo, de princípios do século, até o minimalismo dos anos 60. Em sentido amplo, o construtivismo internacional abrange a arte composta de formas geométricas básicas (p. 15-16 - Introdução).

[12] DABROWSKI, Magdalena . *Op. cit.*, p. 16 - Introdução.

Suas obras são consideradas críticas da realidade e não sínteses do mundo ou pinturas de uma totalidade.[13]

A *arte pós-impressionista*, por sua vez, tentou destruir ilusões pelo uso de diferentes meios técnicos. O *dadaísmo*[14], por exemplo, como protesto contra a civilização que conduzira à 1ª Guerra Mundial de 1914 a 1918, pretendia destruir completamente os meios de expressão artística até então vigentes. Sua principal importância histórica (bem como a do *surrealismo)*, está na colocação da dúvida de que a expressão do homem se efetue através de coisas exteriores, formais e racionalmente organizadas.

Enquanto o dadaísmo proclamava uma antiarte de protesto, utilizando várias técnicas (inclusive a de colagem de papéis)[15], o *surrealismo* baseava-se na crença de que um novo conhecimento, uma nova verdade e uma nova arte emergiriam do caos, do inconsciente e do irracional, sobretudo através dos sonhos, nos quais se fundem inexplicavelmente realidade e irrealidade, lógica e fantasia, banalidade e sublimação.

Atualmente, ao lado de *composições inteiramente abstratas,* há outras que integram o concreto em concepções espirituais e imateriais; os quadros libertam-se da perspectiva do observador suprimindo-se o tradicional ponto de vista "frontal" do contemplador.

---

[13] HAUSER, Arnold. *Op. cit.*, p. 1.123-1.124.

[14] O movimento Dadá desenvolveu-se de 1915 a 1922 mais como uma revolta intelectual diante da guerra, com manifestações quase simultâneas em Zurique (entre refugiados políticos), Nova York e Paris. O nome Dadá é uma invenção casual e sobre ele há diversas versões. Os dadaístas negavam todos os valores até então considerados sagrados e intocáveis, ridicularizavam a religião, a moral e a honra vigentes, revelando o desespero do artista ante o absurdo do morticínio em massa.

[15] A técnica de colagem buscava uma nova representação da arte através de meios independentes de objetos - recortes de jornais, fotografias, cartas, mistura de areia para estruturar superfícies, botões, arames, pregos e outros objetos encontrados ao acaso *(objets trouvés).* Procurava fazer surgir o quadro real através da "alusão" e não da "ilusão". Além disso, ao mesmo tempo que se opunha aos materiais tradicionais, valorizava a ligação estética de elementos ao acaso, sem nenhum sentido funcional.

A arte comprometida ou *engagée*[16], entretanto, revela o humanismo dos artistas por meio de polêmicas que incluem, simultaneamente, a apresentação da *verdade artística* e da *verdade social*, contrastando miséria e opulência, poderosos e oprimidos, paz e guerra etc.

Nos últimos 50 anos, algumas correntes alteraram ainda mais intensamente as tradicionais noções de arte e pintura, sobretudo nos Estados Unidos - até então predominantemente receptores da arte europeia. Foram rejeitados os estudos preparatórios e as regras de composição, com o objetivo de dominar as forças elementares da matéria e da cor, mas voltou-se ao aspecto *artesanal* do trabalho artístico, chegando-se até mesmo a eliminar o cavalete, a palheta e os pincéis. Os artistas preferiam fixar a tela no chão ou em paredes, usar facas, paus, cores bem líquidas (para escorrer) ou tintas engrossadas com areia, vidro moído ou outros materiais estranhos à pintura.

Assim, a experimentação de novas técnicas e de novos materiais tornou-se parte essencial da concepção artística. A arte brotava informalmente de cores e de impulsos, e não mais de uma forma, de um desenho ou de um plano. Daí o "informalismo" na arte, sem estudos prévios, revelado pelo *tachismo* (mancha de cor sobre a tela), pelo *automatismo* (recusa do controle da razão no sentido tradicional), pela *action painting* (gesto criativo do pintor), *expressionismo abstrato*, *abstração lírica* e outras tendências inovadoras.

Em oposição ao informalismo surgiram, porém, variadas manifestações artísticas que buscavam, de diversos modos, um *novo conceito de ordenação*, tais como a *pintura monocromática*, a *pintura estrutural* (em texturas mais

---

[16] Cf. HOFSTATTER, Hans H. . *Arte moderna, pintura, gravura* e *desenho.* (Trad.) Lisboa: Verbo, 1984, item VI: "A arte abstrata após a Segunda Guerra Mundial", p. 209 *et seqs.*

ou menos fixas e evoluções programáticas); a *pintura hard edge*, que corresponde à geometria; a *art-op*, baseada em conhecimentos "ópticos" das ciências naturais, com uma ramificação que conduz à *arte cinética*, na qual a incidência e a frequência da luz desempenham importante papel; a *minimal art*, que desde 1968 procura reduzir o quadro à superfície quase absoluta; a *science fiction*, pintura que adquire ficticiamente formas ópticas científicas, como resultado de reações ao mesmo tempo conscientes e inconscientes, além de outras manifestações artísticas.

Diretamente ligada à sociedade consumista e às técnicas publicitárias destaca-se a figuração da *arte pop*[17], quase ao mesmo tempo nos Estados Unidos e na Inglaterra, mas de modo completamente independente. Antítese irônica do expressionismo abstrato, usa linguagem direta, colorida e simples. Alguns artistas incluem em seus quadros pintados vários bens da sociedade consumista, enormes telefones, tortas ou salsichas, anúncios de sopas ou garrafas de refrigerantes, em tamanho monumental e/ou colagem. São tentativas de registrar as circunstâncias de uma civilização marcada pela industrialização e consumismo. Ao mesmo tempo, os artistas criticam a moderna cultura mercantilista integrada nos mecanismos do mercado de arte.

A busca de objetividade sobressai também em modernas técnicas de arte com utilização de *fotografias* ou

---

[17] Andy Warhol, falecido em 1987 , apresentava um estilo *pop-art* liberado de todas as convenções, mas cujo significado era mais profundo do que apenas amar tudo o que existe ou encontrar beleza em todas as coisas. Sua obra encerra denúncia contra a transitoriedade da fama decorrente dos meios de comunicação de massa ("*no futuro*", dizia Warhol, "*todos serão famosos durante quinze minutos.*"). Encerrava, também, crítica ao *american way of life* e ao ritmo de produção industrial de *ready-made*, através de uma iconografia obsessiva e repetitiva, que atingia altos preços no mercado. Daí, seu sinistro e paradoxal cotejo de imagens quotidianas de violência, vazio e morte (como as séries "acidentes", cadeira elétrica, explosões e destruições) juntamente com flores, mitos e hábitos da sociedade de consumo (latas de sopa Campbell, garrafas de Coca-Cola, rostos de pessoas do *jet-set*, como Jackie Kennedy, ou de artistas famosos - Marilyn, Marlon Brando, Elvis Presley, Liz Taylor e outros).

fotomontagens, muitas vezes com deformação cromática, ou ainda reduzindo o motivo central a meros efeitos publicitários na tentativa de registrar a realidade tecnológica e urbano-industrial da época contemporânea.

No campo das inovações, o **pós-modernismo** marcou uma ruptura com as vanguardas e as múltiplas variedades do modernismo: é o antimodernismo exaltado por alguns como "libertarismo" e criticado por outros como sintoma de decadência. Seu ecletismo parecia provir principalmente de ausência de arte e não de uma redefinição do artístico.

O pós-modernismo estético tentou, ainda, eliminar as diferenças entre as culturas *popular*, *de massa* e "*superior*". E deixou historicamente associados à arte moderna dois tipos principais de impulsos - o *crítico antiburguês* e o *antiestablishment*.

Abandonou-se, também, a exigência de que o artista deve criar linguagens formais absolutamente novas e originais. Em síntese, o pós-modernismo travou luta contra o distanciamento entre a arte e a vida e contra a inacessibilidade da arte ao grande público.

Como consequência de tantas e tão variadas oposições, verificou-se, a seguir, um refluxo das antigas "audácias" e a volta ao figurativismo, à revalorização do *belo* e à idealização de uma obra de arte de acordo com uma estrutura e um conteúdo. Entre as novas posições de vanguarda, o *kitsch*[18] continuou associado ao mau-gosto burguês. Ao mesmo tempo, também diminuiu a distância entre a arte erudita e a arte popular e comercial.

Finalmente, dentro da discussão de distanciamento entre arte e reprodução fiel da natureza, resta-nos apresentar uma referência às formas principais de expressão da *art brut*, distinguindo-a da *art naïf*.

---

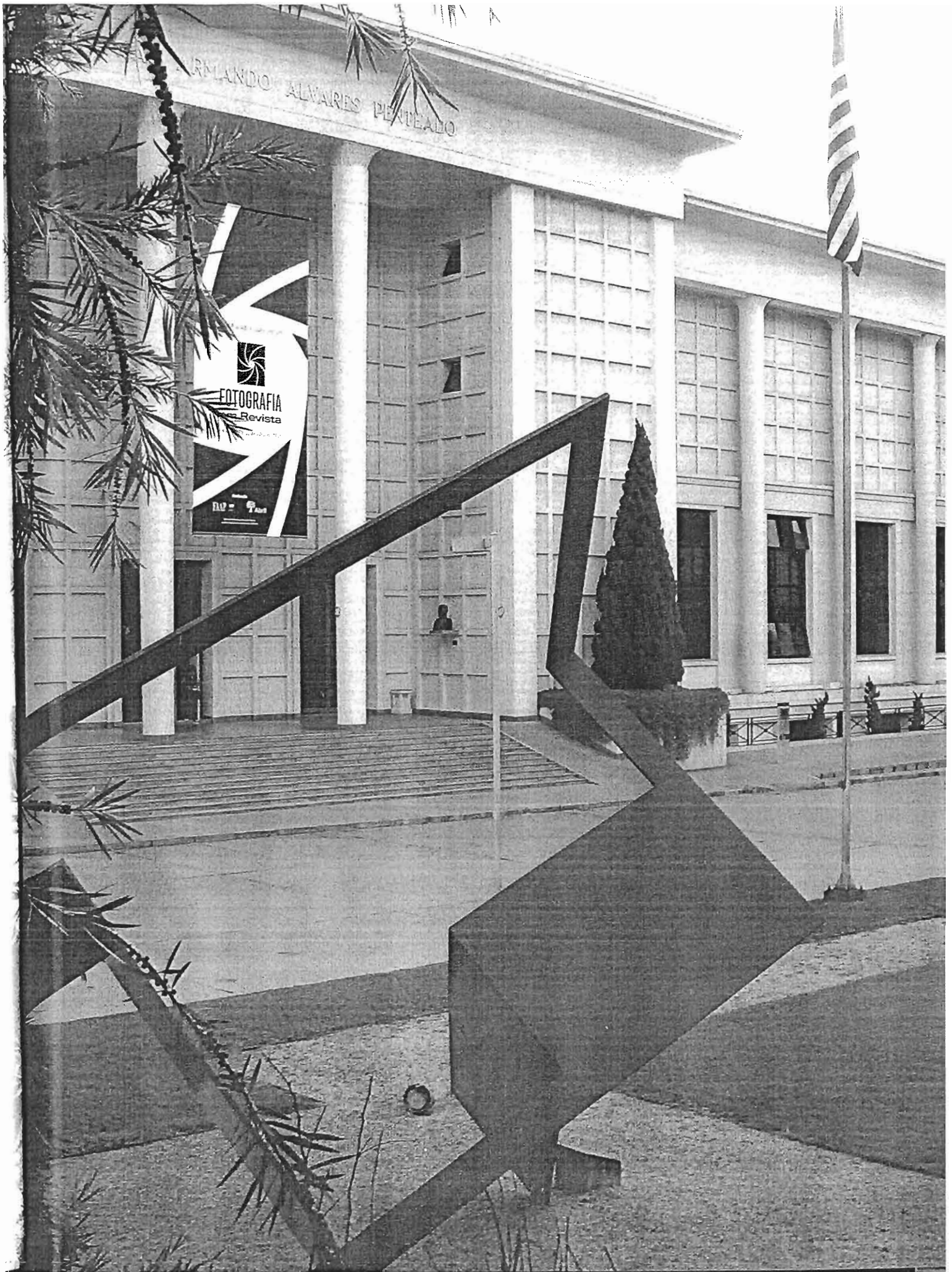
[18] Cf. MOLES, Abraham A. *Le kitsch, l'art du bonheur*. Paris:Maison Mame, 1971.

Museu de Arte Brasileira (FAAP)

http://www.faap.br/museu/
R. Alagoas,903
São Paulo - SP - Brasil
Tel.: (11)3662.7197

Em abril de 1938, Armando Alvares Penteado ao redigir seu testamento deixou expresso o desejo de criação de um museu, instruindo sua esposa a vender parte de suas propriedades para construir o edifício que seria a sede de uma escola de artes e de uma "pinacotheca para exposição de quadros originais".

Assim, surge, em 1947, a Fundação Armando Alvares Penteado que, após alguns anos deu início aos trâmites necessários para a criação de um novo museu. O Museu de Arte Brasileira abriu ao público no dia 10 de agosto de 1961, com a mostra "Barroco no Brasil". O museu apresentou a proposta de reunir e conservar um acervo de obras de artistas brasileiros ou aqui radicados. Atualmente conta com cerca de 2600 obras de arte, entre elas obras acadêmicas, registros da vida interiorana feitos por artistas primitivos, testemunhos da ruptura causada pela Semana de Arte Moderna em 1922, experiências das várias tendências da arte abstrata dos anos 50 e 60 e investigações dos rumos que todas essas manifestações tomam nos dias de hoje.

ARMANDO ALVARES PENTEADO
FOTOGRAFIA
Revista

A **art brut**, expressão usada por Dubuffet[19], designa algumas modalidades de arte que apresentam caráter espontâneo e fortemente inventivo e cujos autores são pessoas obscuras, estranhas aos meios artísticos profissionais e que escolhem os temas, materiais, meios de transposição, ritmos e outros sem ir buscá-los na arte clássica ou na arte da moda. Trata-se, diz Dubuffet, de operação artística pura, bruta, reinventada em todas as fases, a partir somente de impulsos. De modo geral, seus autores são mental e/ou socialmente marginais, e os trabalhos que concebem e executam ficam fora do campo das belas-artes, ou da rede de escolas, galerias e museus, sem preocupação com os destinatários habituais da produção artística, nem com qualquer outro destinatário. Os temas, técnicas e sistemas de figuração provêm de invenção pessoal, apresentando pouca relação com aqueles transmitidos pela tradição, sugeridos por "escolas" ou por tendências da moda.

Em suma, a arte bruta surgiu em oposição à chamada arte *cultural*, inclusive às mais avançadas formas de *avant-garde*. E tentou eliminar o distanciamento da cultura ocidental em relação à *arte bruta* de crianças, loucos e primitivos.

Essa "inclusão" também se estendeu ao **primitivismo**: durante muito tempo, as artes africanas e oceânicas só figuravam em museus como curiosidades. Mas Gauguin, os *fauvistas*, os *expressionistas nórdicos, os cubistas e surrealistas* adaptaram o primitivismo à sensibilidade cultural e artística ocidental.

Todavia, o primitivismo não se confundiu com a *arte ingênua* ou arte naive (**art naïf**), que originariamente

---

[19] DUBUFFET, Jean . *Prospectus et tous écrits suivants.* Paris: Gallimard, 1967 (que reproduz os textos do autor, publicados nos fascículos de *L'art brut* (n. 1 a 8). Cf., também, THÉVOZ, Michel. *L'art brut*. Genève: A. Skira, 1980.

também se efetuava fora do circuito normal de difusão (galerias, salões, museus) por não seguir os cânones da figuração convencional. Embora os temas (religiosos, mitológicos ou alegóricos, cenas de gênero, paisagens ou retratos) e as técnicas (cavalete e pintura a óleo) fossem tomados do academismo, a arte ingênua procurou perpetuar uma sensibilidade proveniente da infância ou de distante tradição popular. O artista *naïf* estava apenas parcialmente no campo da arte cultural, já que transgredia muitas de suas normas, como perspectiva, relações de proporção, simplificações irreais e outras, provocando controvérsias sobre seu valor estético.

Acabamos de citar apenas alguns exemplos da imensa variedade de movimentos, correntes, escolas ou tendências que influenciaram a arte atual. A maioria deles desprezava o belo e introduzia modificações na concepção da obra de arte e nas técnicas de sua execução.

O mercado de **foto e vídeo**, por exemplo, tende a ocupar o centro da arte contemporânea. Nos principais eventos do mundo, como a Bienal de Veneza ou o Documenta de Kassel, verifica-se uma crescente profusão de trabalhos de fotos e vídeos. No Brasil, entretanto, com raras exceções, esse mercado ainda está em fase de organização.

A relação entre o que é produzido e sua valorização no mercado de arte será objeto de discussão, a seguir, no item sobre a oferta de obras de arte. Mas valor econômico dos objetos artísticos - insistimos - depende também de outros fatores, entre os quais o modo *como* foram eles produzidos, *para quem* o foram, e *onde* são comercializados.

3.2 Como produzir obras de arte?

A obra de arte somente poderá ser compreendida na sua totalidade se forem considerados, além dos aspectos estéticos, o entorno institucional, o ambiente e as condições em que é ela produzida.

O quadro *Ritmo de outono* (Metropolitan Museum of Art, Nova York), do pintor norte-americano Jackson Pollock[20] apenas registra a ação de pintar, isto é, os movimentos e a energia vital do pintor ao arremessar tinta contra uma enorme tela. Seu principal objetivo consistia em revelar a atividade criativa, juntamente com a força física e os movimentos do artista. Não pretendia transmitir nenhuma mensagem.

O modo de produção tornava-se, então, componente inseparável da obra de arte. Ou seja, os conhecimentos sobre o processo da pintura e a determinação dos materiais empregados aproximavam-se mais do núcleo de uma obra de arte do que da análise interpretativa de um estudioso, jornalista ou crítico de arte.[21]

Como se sabe, os pintores, como os artistas em geral e os produtores culturais, enfrentam condições particulares de trabalho que afetam o tipo de obra que produzem e a maneira pela qual a produzem. Em outros termos, as condições de produção artística lhes são externas: os produtores artísticos usam técnicas, instrumentos e materiais disponíveis em um determinado momento, ou ao seu alcance em seu meio e em sua época.

Assim, as condições de produção do artista dependem não apenas da tecnologia disponível, mas das instituições

---

[20] WOODFORD, Susan. *Op. cit.*, p. 9.

[21] HOFSTATTER, Hans H. *Op. cit.*, p. 19.

relacionadas a essa produção. O modo de produção da arte deve, então, ser analisado em sua relação com o modo geral de produção de uma sociedade e a ideologia geral. Nesse sentido, o artista seria o *facilitador* ou o *mediador* da expressão entre os códigos estéticos (que Bourdieu chama de "inconsciente cultural") e as instituições e processos ideológicos, sociais e materiais.[22]

Consequentemente, na época atual, o artista passou a ser considerado, sobretudo, como *produtor* e não como *criador singular* de uma obra, com envolvimento de noções místicas, idealizadas e irreais. Na produção artística estão envolvidos vários processos sociais e econômicos e também numerosos outros atores socioeconômicos.

A obra de arte, então, é ao mesmo tempo, produto e produtora de um discurso e o artista "refabrica" o universo do real. Seus insumos não são apenas as tintas na palheta e a tela. Com a pintura moderna, a tela cedeu lugar às colagens de jornal e, depois, a objetos manufaturados, como roda de bicicleta, garrafa e heterogêneos objetos industrializados.

A arte ultrapassou o retângulo da tela que a delimitava e se tornou um "local social". Deixou de ser neutra e convidou à reflexão, ao jogo, à ação. Então, a pintura integrou-se, cada vez mais, ao meio social e econômico.

Nesse sentido, Wolff[23] não considerava "degradação sacrílega do estético ao mundano" a substituição dos termos "criação", "artista" e "obra de arte" respectivamente por "produção artística ou cultural"

---

[22] WOLFF, Janet. *Op. cit.*, p. 150.

[23] Id., ibid.

(que é a "manufatura" de Maiakovski), "produtor cultural" (*scriptor* ou "compositor" para Barthes e Macherey)[24] e "produtor artístico".

Assim entendida a posição do artista/produtor cultural, a análise econômica não precisava necessariamente escolher entre dar prioridade à "ação" ou à "estrutura", nem discutir sobre voluntarismo e determinismo, mas utilizar um modelo de interdependência mútua entre ação e estrutura. Via o artista como produtor e não como agente livre e misterioso, cuja grandeza não é analisável, tampouco como robô programado ou reduzido a efeitos das estruturas socioeconômicas e político-culturais.

Cabe aos pesquisadores de Economia da Arte e de Sociologia da Arte a análise da variedade dos fatores que atuam sobre a produção cultural e de sua maior ou menor eficácia em diferentes épocas. A análise poderá ser feita a partir do particular para o geral, ou vice-versa.

Em outros termos, o pesquisador começa sua análise a partir de uma visão micro, como um quadro, um enfoque social ou um artista, ou a partir de uma visão macro de um período cultural, como por exemplo, a caracterização geral da estrutura social de determinado período, para identificar a ação das ideias e das políticas em determinados contextos. Mas em qualquer caso, seja o ponto de partida micro ou macro, o pesquisador deverá analisar todos os fatores que contribuem para a produção da obra artística, sem esquecer, inclusive, a biografia específica do produtor cultural.

Todavia, precisa ficar esclarecido que nem a sociologia da arte, nem a economia da arte negam o

---

[24] *"Toda especulação sobre o homem como criador visa eliminar um conhecimento real: o 'processo criativo' é, precisamente, não um processo, mas um trabalho..."* (MACHEREY, citado por Wolff, *Op. cit.*, p. 151.)

prazer estético. Na realidade, ambas buscam compreender a construção socioeconômica e cultural da arte por meio de seus atores (artistas, público, teóricos, críticos, *marchands* etc.) e de seus produtos. Além disso, ambas contribuem para maior compreensão e apreciação da arte.

Quanto ao modo de produção da pintura[25], já vimos que tem sido radicalmente modificado, sobretudo nas obras de arte abstrata que rejeitam as técnicas e os materiais tradicionais (cavalete, telas, pincéis, tintas industrializadas etc.).

Nos casos em que o pintor utiliza o método do *dripping* ou de gotejamento da tinta sobre a tela[26], pode utilizar, por exemplo, o "balanceio" de uma lata de tinta, esburacada na base e presa a um barbante. Seu papel principal consiste em estabelecer o tamanho e o formato da superfície, escolher as cores correspondentes à sua ideia, a consistência da tinta e a sequência do seu trabalho, combinando a ação de pintar com a regularidade do movimento pendular. As figuras circulares ou elípticas dependem da evolução do pêndulo representado pela lata de tinta, seu peso, intensidade, direção do impulso etc. O resultado parece casual ao leigo das ciências naturais, mas os artistas afirmam obedecer à sequência lógica de fatos estabelecidos e predeterminados.

Niki de Saint-Phalle, por exemplo, procurava chocar os burgueses ao arrebentar sobre a tela, com uma espingarda de pressão de ar, balões contendo tintas de várias cores, várias consistências, e fixados na parte superior da moldura. Os efeitos de sobreposição das cores eram previstos pelo artista por meio do controle da quantidade, sequência e maior ou menor liquidez das

---

[25] Não trataremos aqui dos vários tipos de pintura - a óleo, acrílico, afrescos, pintura mural, aquarela, guache, pastel etc. A respeito das técnicas de cada uma delas, cf. HAYES, Colin. *Peindre et dessiner.* (Trad.) Bruxelles: Ed. Séquoia, 1980.

[26] Essa é a técnica de produção usada por Pollock, (HOFSTATTER, Hans H., *Op. cit.*, p. 216).

tintas. Sam Francis obtinha resultados semelhantes aplicando tintas quase liquefeitas na superfície da tela e, em seguida, virando-a de vários lados. Em ambos os exemplos, o artista era um executor de fenômenos naturais decorrentes do processo de queda e difusão das tintas, segundo sua consistência, a lei da gravidade e o tempo de secagem.[27]

Klaus Jürgen-Fischer[28] também usava método semi-automático nos anos 50, quando cobria de aquarela preta a superfície branca de papel de imprimir, passando-a depois sob a água corrente. A intensidade e a direção do fluxo de água, bem como a lavagem, eram controladas pelo artista; as leis naturais faziam o restante, surgindo original desenho de rastros brancos em um campo preto.

Os tachistas, trabalhando mais com espátula do que com pincel, procuravam conseguir em suas telas a equivalência de materiais coloridos, espaço, luz e sombra, cujo objetivo era reproduzir a matéria em movimento, em analogia à criação[29].

Na busca de identificação com a realidade, houve pintores que integraram *objets trouvés* em seus quadros (Felix Schlenker inclui latas enferrujadas) ou cortaram a tela já pintada e endurecida, com navalha, reduzindo-a de maneiras diversas (Luigi Fontana). Outros artistas pintavam espontaneamente, sem retoque ou correção

---

[27] HOFSTATTER, Hans H., *Op. cit.*, p. 218.

[28] *Ibid.*

[29] "No final dos anos 50, após as composições cósmicas de luz e sombra, impõem-se novamente as pinturas murais, que, à primeira vista, na sua maioria, parecem monocromáticas e incolores, mas examinadas mais a fundo revelam sua riqueza serena e despida de efeitos. Na Alemanha, Emil Schumacher, Karl Fred Dahmen Fathwinter são mestres dessa pintura cheia de contenção, ao passo que outros desenvolvem os efeitos dos muros com traços de engrenagem brutais. A partir daqui dista apenas um passo para a *decollage* dos franceses Jacques de La Villeglé, François Dufrêne e outros, cujos quadros se apresentam como esboços de paredes com cartazes, tornam-se então analogia da transitoriedade de todos os valores de comunicação, cujos excertos de palavras e de quadros, na sua insignificância grotesca e na sua atualidade-antiga, intensificam-se como um quadro refletor do nosso ambiente". (*Ibidem.*, p. 221).

posterior, como Georges Mathieu, que simulava a escrita com grandes gestos, interpenetrações semelhantes a assinaturas, mas sem reproduzir palavras ou letras.

A art-op de Victor Vasarely apresentava também analogias com experiências científicas: a interação de superfícies brancas e pretas parecia cinzenta e os pontos negros colocados em seu interior davam a impressão de movimento; um disco de anéis brancos e negros parecia girar e as formas ficavam distorcidas.

Com o "quadro de mutação cinética" ultrapassou-se a fronteira da arte para a *não-arte,* restando a impressão de apenas compromissos ópticos nas pinturas com anúncios luminosos dos grandes centros urbanos, ou luzes de filas de carros em movimento, que riscavam a noite ou se refletiam no asfalto molhado.

No mesmo sentido de fronteira da *arte* com a *não-arte* surgiu a arte eletrônica, arte de computador, arte tecnológica, arte digital ou a "estética da informática". Apesar de o homem ser o responsável pelo produto final como programador do computador, o processo extraordinariamente rápido de criação semi-automática e o elevadíssimo número de variações e combinações possíveis levantaram o seguinte problema: o artista-pessoa-física somente poderia produzir algo semelhante após muitos anos de intenso trabalho. Mas seu corolário também pode ser discutido - a produção artística tecnológica, por computador, é arte-individual ou arte de uma equipe de técnicos?

Outra questão que se coloca é a perda da *aura* das obras de arte por serem multiplicadas em série, divulgadas, vulgarizadas e banalizadas para satisfazer às necessidades da "cultura de massa" e da "cultura do espetáculo". Desgasta-se pela repetição em grande número aquilo que é singular e irrepetível, mesmo porque, geralmente, a reprodução "perde" quanto às cores.

Concomitantemente, desenvolve-se nova atitude do observador em relação à arte, ultrapassando a simples contemplação para chegar à participação, com envolvimento dinâmico que implica, sobretudo, reflexão.

Toda a imensa variedade de produtos artísticos, entretanto, destina-se atualmente ao "consumo" de segmentos sociais heterogêneos, como se verá a seguir.

3.3. Para quem produzir obras de arte?

A revista *Current Biology* publicou, em agosto de 2007, um estudo com 208 voluntários (37 chineses e 171 britânicos, para eliminar o efeito cultural), entre 20 e 26 anos, a respeito da preferência na escolha de cores. Os voluntários tinham de escolher rapidamente uma cor a cada par de retângulos coloridos mostrado na tela de um computador. Tons de azul foram escolhidos pelos dois sexos, mas as mulheres apresentaram um viés por um matiz mais avermelhado do azul.

Daí a hipótese de ser o azul a *cor favorita da espécie humana*. Tal viés, segundo Anya Hurlbert (Universidade de Newcastle), teria sido favorecido pela evolução porque no passado as mulheres precisavam distinguir frutos vermelhos em árvores. A pesquisa sugere que há uma base biológica por trás da conhecida preferência, desde a maternidade, de azul para meninos e cor-de-rosa para meninas.

Vitaly Komar e Alex Melamid, conforme a seção 3.1 deste trabalho, pesquisaram a preferência da população de 14 países e de visitantes de um site na Web (com apoio do *Dia Center Foundation for the Arts*) a respeito da pintura.

Na França, o *survey* foi realizado por telefone (entre 14 e 19 de junho de 1995) e dirigido por Jean-François Tchernia e Françoise Lebreton. A amostra era constituída por 501 pessoas de 18 anos e mais, com indicação do nível de escolaridade, profissão e sexo.

As respostas indicaram que a maioria dos entrevistados preferia pintura de cor azul, matizes suaves, estilo tradicional, tema próximo da realidade, sem referência religiosa etc. (Vide páginas 83 a 85 deste)

Na realidade, a destinação da obra de arte é muito influenciada pelas maneiras de cada segmento social "ver", "contemplar" e "sentir" o bem artístico ou com ele dialogar para tentar entender sua linguagem.

Na maioria das pinturas de motivo religioso, predominante na arte até o fim da Idade Média, havia mensagens facilmente inteligíveis para a população simples e supriam o papel do discurso escrito. As Sagradas Escrituras, por exemplo, chegavam ao povo analfabeto por meio de pinturas, esculturas e outras formas de arte.

A partir do Renascimento, porém, nem sempre a intenção dos pintores era facilmente entendida, porque eles se dirigiam a outro público: os nobres e reis, esclarecidos e cultos. Woodford[30] cita o quadro a óleo do pintor quinhentista Bronzino, denominado *Alegoria* (Vênus, Cupido, Loucura e Tempo), da National Gallery (Londres), que retrata Vênus, a deusa pagã do amor, e seu filho Cupido, como figuras centrais; à direita há um menino sorridente, que seria o Prazer; atrás dele uma estranha jovem de verde, com uma serpente enrolada no vestido (talvez seja a Astúcia); à esquerda do grupo central aparece o Ciúme, na expressão de uma velha megera; no

---

[30] WOODFORD, Susan. Modos de ver a pintura. In: *A arte de ver a arte*. (Trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 1983,p. 7-13.

alto está o alado Pai Tempo, com uma simbólica ampulheta no ombro e, defronte dele, no alto à esquerda, aparece a Verdade, mulher que "desvenda a difícil e perigosa combinação de terrores e alegrias, inseparáveis das dádivas de Vênus".

Ora, a intenção do pintor não foi contar uma história de modo claro, mas despertar a curiosidade de um público que usava a arte como jogo de entretenimento e tinha condições de interpretá-la: Bronzino recebera a encomenda do grão-duque da Toscana para presentear Francisco I, rei da França.

Outras obras de arte informam sobre as culturas em que foram produzidas, pois, como observa Read[31], "*toda a longa perspectiva da história indica que é impossível conceber sociedade sem arte, ou uma arte sem significação social, até chegarmos à época da arte moderna*".

A chamada "pintura de gênero", expressão que surgiu no século 18[32], ligada a debates acadêmicos sobre o valor de diferentes temas artísticos, opôs-se à obra de arte histórica, então considerada excepcionalmente importante. Passou a mostrar cenas da vida quotidiana,

---

[31] READ, Herbert. *Arte e alienação - O papel do artista na sociedade*. (Trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 1983, p. 19. "*... A arte, como atividade social. caracterizou os grandes sistemas sociais do passado, desde as civilizações pré-históricas e primitivas, até as grandes sociedades aristocráticas, eclesiásticas e oligárquicas dos tempos mais recentes*". Mas essa interação desmoronou, observa Read, "*com o início da Idade Moderna a era da industrialização, da produção em massa, da explosão populacional e da democracia parlamentar*". (*Ibidem*, p. 22).

[32] A expressão "pintura de gênero" tem apenas valor nominal, já que não explicita a natureza dos temas artísticos a que se refere. Na sua origem, aliás, essa denominação já apresentava sentido vago e negativo, pois designava, por oposição à pintura importante - a pintura histórica -, todos os gêneros considerados inferiores, tais como a representação de cenas da vida quotidiana, o retrato, a paisagem, animais, natureza morta etc. Essa designação foi dada, inclusive retrospectivamente, no decorrer dos debates acadêmicos do século 18 sobre o valor dos diferentes temas de obras de arte. Assim é que a denominação "pintura de gênero" não existia no século 17, mesmo nos Países Baixos, onde era frequente tal temática. Essa situação manteve-se até a Revolução Francesa; depois, no decorrer do século 19, o retrato, a paisagem e a natureza-morta desligaram-se da "pintura de gênero", adquirindo denominação própria. Então, essa expressão limitou-se às cenas da vida de todos os dias (cf. LAMBLIN, *Op. cit.*, p, 461).

animais, retratos, paisagens e natureza-morta. No decorrer do século 19, estes três últimos temas tornaram-se independentes, enquanto a pintura de gênero limitou-se a designar representações da vida cotidiana.

A pintura de gênero e seus desdobramentos (retrato, paisagem e natureza-morta) respondiam à demanda da burguesia para decorar suas diversas residências e sua preferência por quadros de pequenas dimensões, sobretudo quando comparados aos grandes quadros religiosos e épicos.

As cenas do cotidiano, entretanto, nem sempre agradavam aos burgueses porque transmitiam a monotonia do habitual, da repetição, ou retratavam a vida miserável do povo. Mas os impressionistas, no final do século 19, atraíram especialmente os burgueses com seus tons, cores e formas de agradável sensação óptica.

A paisagem impressionista tornou-se, então, o "gênero maior" da pintura. Revolucionou os conceitos acadêmicos. O trabalho ao ar livre exigia rapidez para fixar o momento fugidio; então, o inacabado passou a ser o modo técnico de exprimir o efêmero. A pintura de cavalete difundiu-se rapidamente.

Ou seja, as inovações do modernismo, no século 20, tiveram grande aceitação apenas nos segmentos social, cultural e economicamente mais significativos da sociedade. Aliás, de modo geral, a arte abstrata[33] não se dirige ao grande público, que ainda está preso aos hábitos mentais da cultura renascentista, entendendo

---

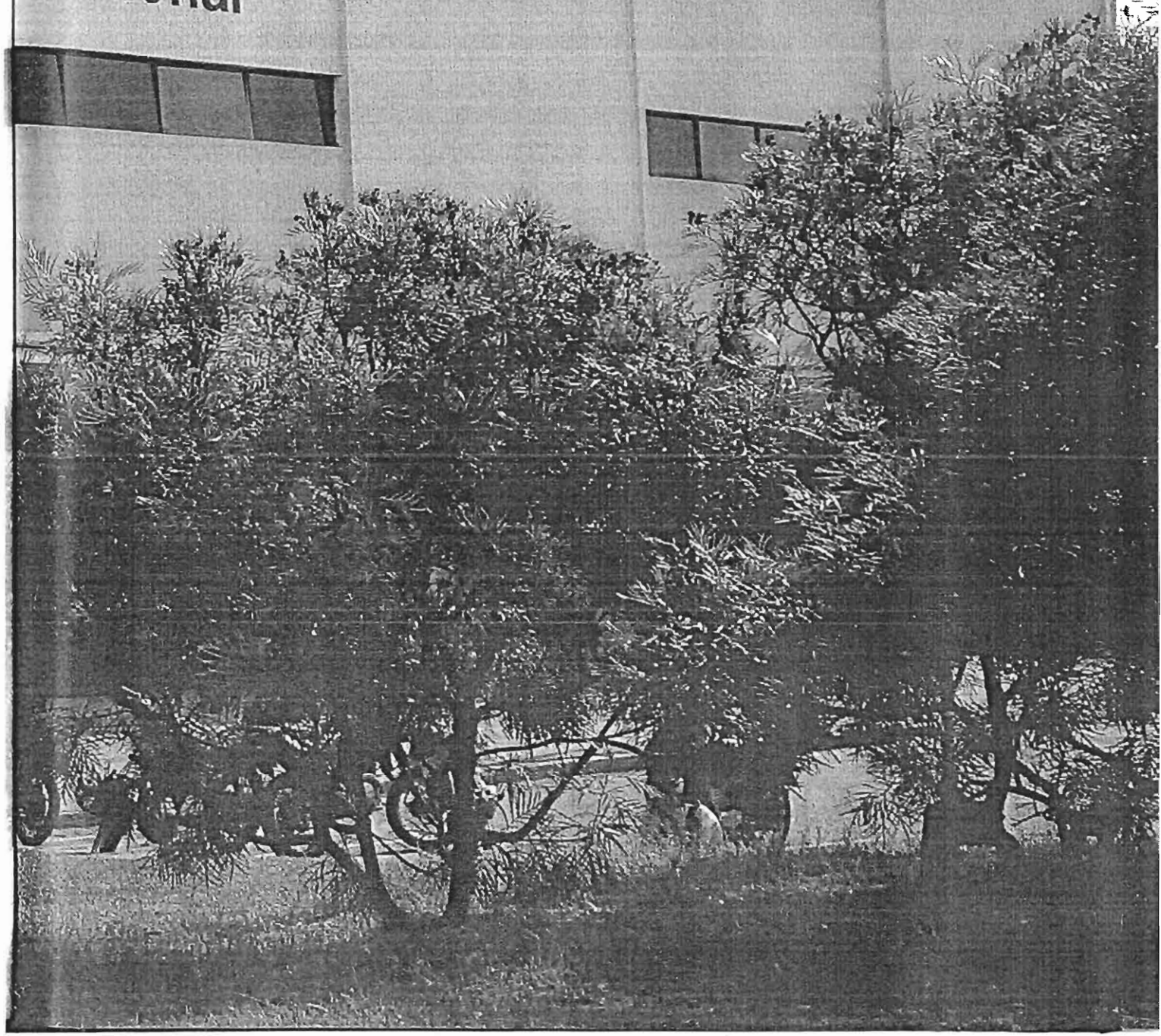
[33] O fenômeno da abstração parece constituir o principal sentido da evolução da cultura nos últimos setenta anos. Abstrair significa selecionar, reter determinados aspectos, eliminando outros. Na pintura, a abstração eliminou os vínculos com a figura natural dos objetos, expulsou o humano e estabeleceu novas relações pictóricas entre entidades livremente criadas. O artista abstrato concentra-se no processo da gênese de formas e objetos, sem se preocupar com a expressão humana. Então, como observou Henri Lefebvre (*Introduction à la modernité*. Paris: Minuit, 1962), o expressivo perde a sua inesgotabilidade e o objeto estético, a sua transcendência. Essa perda, que é compensada por maior liberdade de criação (tão atrativa para o artista), afasta-o da massa popular.

Fundação Bienal de São Paulo

http://bienalsaopaulo.globo.com
Parque do Ibirapuera, Portão 3
CEP 04094-000 - São Paulo - Brasil
Telefone: (11) 5576-7600

Apesar de suas origens históricas estarem nos anos 1940, a Fundação Bienal de São Paulo foi criada em 1962, movida pelo processo de modernização da sociedade brasileira que levou São Paulo a ingressar de forma inquestionável no circuito internacional das artes do século XX. Em São Paulo da primeira metade do século XX, a produção artística se ligava à iniciativa privada com doações da elite tradicional.

Logo após a inauguração do MAM, em 1949, Ciccillo Matarazzo propôs a realização de uma grande mostra internacional inspirada na Bienal de Veneza e prevista para 1951. Para abrigar essa I Bienal, a equipe do MAM obteve, da Prefeitura de São Paulo, a cessão da esplanada do Trianon, onde hoje encontramos o MASP. O Pavilhão adaptado recebeu 1.854 obras representando 23 países.

Com o sucesso da mostra, começaram os planos para a II Bienal, que viria a acontecer no final de 1953. Foi escolhida uma área do Ibirapuera; Oscar Niemeyer foi convidado a projetar o conjunto de edificações e Burle Marx seus jardins. Em 1957, A IV Bienal de São Paulo passou a ocupar definitivamente sua atual sede no Parque Ibirapuera, o Pavilhão Ciccillo Matarazzo.

que as cores e as formas só podem ser utilizadas como meio de representação. Quando olha algum quadro, o povo deseja ver algo de seu universo de valores.

O abstracionismo, entretanto, exige uma atitude diferente, uma reeducação artística e uma participação quase impossível nesta época de predomínio da "cultura de massa". O pintor abstrato estaria produzindo, sobretudo, para admiração de outros artistas e de estudiosos da arte.[34]

Outros gêneros de pintura modificaram-se ou desapareceram com o progresso da tecnologia, com as mudanças de hábitos e de preferências dos consumidores, além de vários outros fatores. O *retrato*, por exemplo, ficou superado com os avanços da fotografia e do vídeo e com a queda da realeza, já que era utilizado para exaltar e perpetuar o poder, a riqueza e o luxo da nobre classe dirigente. Segundo alguns críticos, parecia útil também "para atemorizar a plebe rude" e o comum dos mortais.

O historiador de arte italiano Enrico Castelnuovo observou que o **espaço artístico** pode ser efetivamente um "objeto fugaz", mas seus limites são claramente definidos pela sociedade, especialmente pela classe dominante.

Os *retratos* de *Ticiano* e *Tintoretto*, por exemplo, transmitem importantes informações históricas e metafóricas de seus personagens. Bronzino revelava nos trajes a origem nobre de seus retratados, como *Elisabeth da Áustria* ou *Cosimi I de Médici*. Outros artistas usavam a imponência das grandes dimensões da tela para ressaltar

---

[34] Juntamente com o divórcio entre a pintura abstrata e a massa popular, verificou-se a perda de sua aura. Nesse sentido, Malraux retomou a expressão de um crítico francês, de que os deuses haviam abandonado a pintura moderna.

[35] CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na Arte Italiana*, tradução de Luiz Fernando F. Mattos São Paulo: Cia das Letras, 2006.

o poder de um soberano ou de um representante eclesiástico.

De modo geral, o poder estava claramente expresso no rosto dos retratados e nos minuciosos signos de poder - roupas ricamente bordadas, túnicas cerimoniais e poses dos monarcas, *doges*, nobres, papas e cardeais.

Entretanto, enquanto Bronzino pintou os Médici como *efígies dinásticas*, Piero della Francesca destacou o perfil do casal Montefeltro e Michelangelo preocupou-se, principalmente, com os elementos que conferiam dignidade aos Médici.

Em retratos republicanos, porém, é difícil distinguir o poder, já que, como observou Castelnuovo, a *"república mudou a face dos homens".* Figuras de "mártires republicanos" substituíram os "poderosos" em imensas telas de pintores famosos, nas quais "as autoridades tornaram-se simples figurantes" em grandes grupos de pessoas. Os retratos da república, para ele, anteciparam "as superproduções de Hollywood".

A respeito do *autorretrato,* critica-se a "busca narcisista" de auto-celebração do artista. Micelli convida à reflexão ao questionar *o porquê* da encomenda de um retrato por um poderoso, ou *o porquê* de o próprio artista se autorretratar. E pergunta: *"que tipo de transcendência persegue um poderoso (mesmo o mais renitente materialista) ao encomendar seu retrato?"* Pode-se, no mesmo sentido, indagar - por que o artista se *autorretrata*?

Enquanto na Idade Média a imagem estava sempre ligada a um objeto, a um lugar, a um edifício, no mundo moderno a imagem separa-se do objeto e, a princípio, torna-se *quadro* exibido em paredes residenciais e em museus (caso em que se tornam acessíveis à contemplação pública).

Com o avanço das tecnologias de comunicação, observa-se a acentuação do fenômeno de "deslocalização" e de

"desrealização" potencial de que fala Jerôme Baschet a respeito da imagem-tela contemporânea.

3.4. Onde encontrar obras de arte?

A arte ***"bem-privado"*** é comercializada, principalmente, em leilões, galerias, exposições, feiras de arte ou diretamente com o proprietário-colecionador ou com o artista. Mas a arte ***"bem-público"*** ou **patrimônio público** não está à venda e pode ser admirada em museus ou em exposições especiais.

Os **leilões**, em sentido amplo, são procedimentos formais de atividades de comércio nas quais a competição das partes obedece a normas preestabelecidas, tais como os procedimentos de exposição e de ordens de venda dos objetos por determinado preço. Pressupõem a existência de regras econômicas e jurídicas mutuamente aceitas e compreendidas por todos os atores (frequentemente anunciadas em **pregões** *em voz alta*).

Os **leilões de arte** são considerados a mais atraente e, ao mesmo tempo, a mais "arriscada" forma de se adquirir uma obra de arte, especialmente se o comprador ficar muito empolgado durante a competição dos lances e "decidir" a arrematação por impulso, justamente no momento em que o leiloeiro está para bater o martelo. E, como se sabe, os leiloeiros não devolvem, nem parcelam o pagamento...

Todavia, com informações prévias de especialistas sobre as obras expostas e sua autenticidade, além de visitas às exposições dos lotes (em endereços reais ou em *sites* específicos), é possível arrematar boas obras por custo menor do que nas galerias.

O preço indicado nas obras expostas antes do leilão refere-se ao lance mínimo, porém algumas vezes é fixado também um teto.

Em geral, os leiloeiros de arte limitam a organização de seus eventos a quatro por ano. Os pregões são abertos aos interessados, inclusive colecionadores que querem comparar com o valor de suas aquisições, ou curiosos.

A proliferação do comércio eletrônico (*on-line*, por infovias interligadas, *internetwork,* Internet ou pela Web) estimulou também o mercado eletrônico de arte, cuja lista inicial de sites rapidamente ultrapassou algumas centenas devido a suas vantagens econômicas, institucionais, técnicas e de comunicação. E mais, representa grande potencial estratégico de divulgação no mundo todo.

Especificamente no caso da arte, o sistema de leilão é importante na avaliação das preferências do público e na determinação dos custos de criação e de distribuição das obras de arte. Na prática, entretanto, têm sido levantadas algumas críticas com suspeitas de entendimentos secretos entre grandes e famosas galerias, mas sem divulgação de casos de reclamação dos compradores.

São definidos, em Bolsas, os chamados "preços de mercado". Assim, na Bolsa (de Valores, de Mercadorias) encontram-se as duas partes - quem deseja obter um determinado preço para o "bem" que está vendendo e alguém que deseja pagar aquele preço. Ou, invertendo a situação, alguém que deseja pagar um preço x por um determinado "bem" encontra uma oferta naquele valor.

No mercado de arte, chama-se *cotação* o preço resultante do encontro de vontades das partes - comprador e vendedor - em um leilão (real ou virtual) em um determinado momento.

A cotação é o valor pecuniário de determinada obra em um dado momento - valor devidamente formalizado, inclusive com o parecer de um *expert*.

Leilão de arte e reclassificação de objetos de arte

Vários pesquisadores explicam que o leilão de *objetos de arte* (real ou virtual) é uma instância pública de *reclassificação* de bens artísticos. E mais do que a determinação do preço de obras de arte, o leilão de arte é uma forma de se determinar os direitos de propriedade de bens artísticos e de se estabelecer as identidades sociais dos objetos de arte. Difere, portanto, das compras pelo sistema de preço fixo e de acordos privados.

Considera-se que o *público presente* representa uma espécie de "comunidade", ou um grupo de admiradores da arte cuja presença ***legitima*** o processo de compra de determinado objeto de arte e, ao mesmo tempo, ***testemunha*** a transformação de um *objeto mundano* em *objeto social valioso*.

Os ***leilões de arte*** assemelham-se às *bolsas,* um tipo de instituição do mercado. Aliás, múltiplos tipos de transações são realizados por meio de um amplo conjunto de instituições do mercado, tais como feiras, lojas, shoppings e diversos tipos de Bolsas - *Bolsa de Valores*, para negociar títulos e ações; *Bolsa de Mercadorias*, para comprar e vender *commodities* ou produtos primários

de grande importância no comércio internacional como soja, algodão, minério de ferro; *Bolsa de Futuros*, para proteger compradores contra problemas de grandes oscilações de preços, especulação desenfreada e outros.

Casas de Leilão

A duas maiores Casas de Leilão do mundo, como já se destacou, foram fundadas em Londres, no século 18 - a Sotheby's, por Samuel Baker (1744), em um leilão de livros raros, e a Christie's, por James Christie (1766), em um evento de venda de lotes de porcelanas, móveis e lençóis.

Sotheby's

Quando Samuel Baker começou a vender livros raros a preços muito baixos em Londres, no leilão de 1744, não imaginava que estava fundando uma casa de leilões que se tornaria muito famosa, expandir-se-ia pelo mundo com mais de uma centena de escritórios e movimentaria cifras bilionárias. Aliás, Baker conseguiu comercializar algumas das mais famosas bibliotecas particulares, entre elas a de Napoleão (levada de Santa Helena, após sua morte, diretamente para a Sotheby´s). Depois de 34 anos de trabalho, Baker faleceu deixando sua empresa já célebre para seu sócio, George Leigh, e seu sobrinho, John Sotheby (cuja família a administrou durante 80 anos).

Em 1917, após a mudança de endereço para a New Bond Street, a Sotheby's foi ampliada, diversificou seus lotes, modernizou-se, e desde 1936 investiu fortemente na aquisição de obras de arte impressionistas e modernas. Em 1964, a Sotheby´s comprou a norte-americana Parke-Bernet e voltou-se para o mercado de ações.

Sobreviveu a várias crises enfrentadas pelo mercado de arte, soube apostar em sua própria expansão adquirindo cada vez mais espaços e investindo também na conquista de clientes e em serviços on-line. Criou o Arcade Auctions, um leilão com obras de arte a preços mais acessíveis. <www.sotheby's.com>

A **Sotheby's** atua também na área *de imóveis de alto luxo*, e recentemente se instalou no Brasil para atender à demanda de residências secundárias da "classe A" e "AAA" nacional e internacional, sobretudo em *lugares paradisíacos* como as belas praias do Nordeste.

Por meio da **Sotheby's International Realty** está trazendo ao mercado imobiliário brasileiro - residencial, corporativo e industrial - o importante *know-how* adquirido em mais de 30 anos de atuação em cerca de 50 países. Tem sede na Rua Gomes de Carvalho, 1306 (5° andar), Vila Olímpia, São Paulo (SP) - (www.sothebyrealty.com; vendas@sirbrasilsp.com.br , tel: (11) 2198-3112.

Christie's

A famosa Casa de Leilões **Christie's**, criada em um evento de venda de lotes de porcelanas, móveis e lençóis realizado por James Christie (Londres, 1766), tornou-se, aos poucos, *local de encontro* de negociantes, artistas importantes, conhecedores de arte e personalidades ilustres da sociedade inglesa. Sua consagração, entretanto, ocorreu somente a partir de 1778, quando James Christie negociou pessoalmente, com *Catarina - a Grande*, a venda da Coleção particular de Robert Walpole´s, que mais tarde integraria a base da coleção do Museu Hermitage.

Atualmente, a Christie´s é um grande complexo com cerca de uma centena de escritórios e duas dezenas de

centros de venda em mais de 35 países. Promove mais de mil leilões anualmente, incluindo peças de arte, jóias, vinhos, carros, cargas resgatadas de navios que afundaram - entre outros itens distribuídos em 80 categorias distintas.

Além do ramo de leilões, compreende a empresa Christie´s Great Estates, que atua na área imobiliária de alto luxo; a Christie´s Education, que se dedica à área do ensino de arte a alunos de todas as idades; a Christie´s Images, que oferece imagens de obras de arte para reprodução, e a Christie´s Fine Art Security Services. Departamentos especiais, como o *Christie´s Valuations* e o *Client Advisory Department,* orientam seus clientes sobre as condições do mercado e a fixação de preços mínimos na compra e venda de obras de arte por meio de leilões. Experientes leiloeiros e *experts* nas mais diversas áreas (alguns deles intelectuais e renomados autores) contribuem para a manutenção da tradicional fama da Christie's.

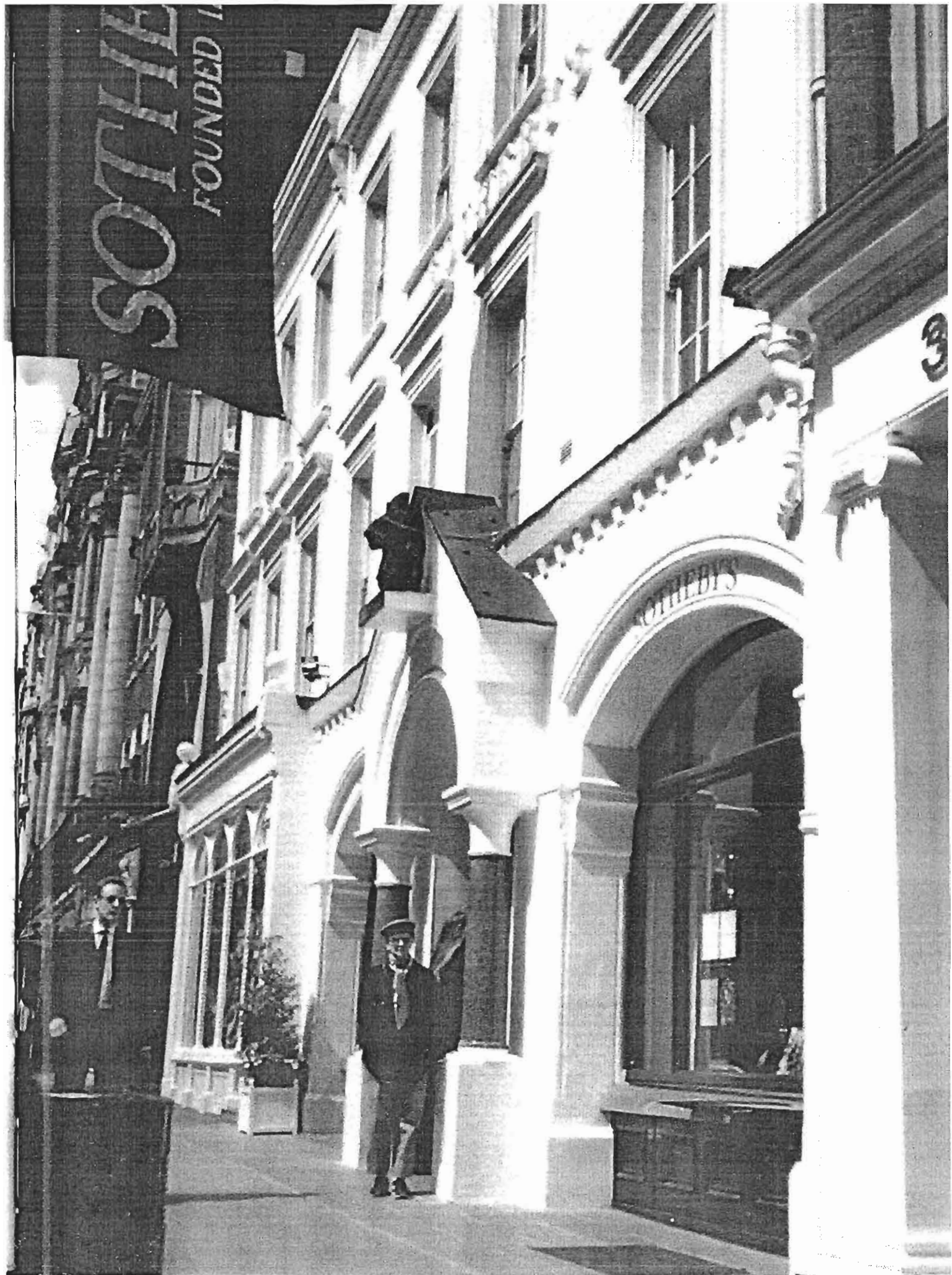
Entre as estratégias de *marketing*, a Christie´s mantém suas portas abertas ao público em geral para visitas gratuitas às suas galerias, exame de obras, informações especiais, ou conhecimento de uma pequena amostra do luxuoso mundo bilionário. No leilão *House Sales* os colecionadores *emergentes* encontram objetos a preços mais acessíveis, quando comparados a leilões tradicionais. Em uma pequena loja vende, também, livros e catálogos de diversas coleções.

Em 2006, a Christie's entrou pioneiramente no mercado de arte pela Web e ampliou, com grande êxito, suas vendas eletrônicas de arte por meio de leilões *virtuais* especiais ou virtualmente "presenciais".

Como já foi dito, o avanço das tecnologias de comunicação contribuiu para a intensificação do mercado eletrônico de objetos de arte pela Internet ou on-line.

Sotheby's

http://www.sothebys.com/
34-35 New Bond Street
London W1A 2AA
Tel: 44 20 7293 5000

A Sotherby's teve seu início em 1744. Em 1917 mudou-se para seu endereço definitivo, em New Bond Street, foi ampliada, diversificou seus lotes, modernizou-se, e desde 1936 investiu fortemente na aquisição de obras de arte impressionistas e modernas. Em 1964, a Sotheby´s comprou a norte-americana Parke-Bernet e voltou-se para o mercado de ações.

E os leilões pela Web contribuíram para aumentar o *boom* do mercado de arte neste início do século 21.

Galerias de arte

São lojas comerciais que expõem produtos para a venda, aproximando os clientes em potencial de *galeristas* ou *marchands*. Geralmente os vendedores não são insistentes porque a maioria do público que circula pelas galerias é constituído de apreciadores informados.

Atualmente, algumas galerias tentam promover seus "artistas" e buscar "nova classe de colecionadores" (inclusive o nicho dos notívagos) pela mistura de exposição de arte e festa (baladas com DJs, *performances*, danças).

Os galeristas lamentam a mudança do público frequentador de galerias devido à atual busca de benefícios rápidos. Mas o *tempo da arte* não é o mesmo *tempo* do especulador - este quer obter ganhos no curto prazo enquanto o valor de uma obra de arte se estabelece no longo prazo. Então, ao invés de galerias, os colecionadores-especuladores buscam realizar *negócios depressa* e, por isto, preferem as feiras de arte, nas quais têm a ilusão de conhecer a totalidade do mercado de arte em dois dias e comprar as melhores peças.

Feiras de arte

São locais para se procurar cuidadosamente, "garimpar" e regatear trabalhos artísticos como pinturas, esculturas, desenhos e gravuras, apresentados em determinados dias da semana, do mês ou do ano. Algumas feiras de arte atraem colecionadores, *marchands* e especuladores de todo o mundo.

Feira de arte de Maastricht

É o ponto alto de aquisição da grande arte, depois das Casas de Leilões Sotheby's e Christie's.

Localizada na simpática cidade medieval de Maastricht (sul da Holanda), com 120 mil habitantes e próxima da fronteira da Bélgica e da Alemanha - a feira é organizada anualmente pela Tefaf (The European Fine Art Foundation). Reúne as mais poderosas galerias de arte e antiguidades do mundo para vender o que há de melhor a colecionadores particulares (na maioria europeus, americanos e japoneses) e a museus e fundações de arte.

Metade da área da exposição é ocupada por artes decorativas. Além de pinturas e esculturas, são apresentadas joias, móveis e livros raros (intensamente negociados).

Os impressionistas (Renoir, Monet, Corot, Degas, Picasso, Matisse, Miró, Modigliani e outros) são ainda muito procurados, mas a preferência maciça é pelos Old Masters da pintura e da escultura. A seção dos Modern Masters e contemporâneos é visitada, predominantemente, por casais jovens (e, evidentemente, muito ricos).

Arte Asiática - demanda crescente no Mundo Ocidental

Diante dos preços proibitivos dos *Old & Modern Masters*, o mercado de arte internacional procura novas áreas de interesse, sobretudo no extremo Oriente.

Entre os artistas orientais, destacam-se os chineses. Apresentam-se cada vez mais frequentemente nas mostras de artes com obras contemporâneas, não raro de *avant garde*, como Wang Guangyi, considerado líder oriental e de uma espécie de "pop-art política" por associar em seus trabalhos de grandes dimensões a estética da propaganda comunista com Mao-Tsé-Tung, lembrando Warhol com a Coca-Cola.

A *Feira de Arte de Seul,* enorme mercado de artes na Ásia, está apostando em artistas jovens e ousados ao invés de artistas considerados "valores seguros". Grandes esculturas de Soo Kyung Lee, por exemplo, aproveitam peças de cerâmica tradicionais, enquanto Dong Jae Lee cola grãos de arroz sobre tela para criar retratos estilizados.

Em Madri, a recente 26ª *Feira Internacional de Arte Contemporânea,* inaugurada com a presença dos reis da Espanha, do Presidente da Coreia do Sul, de cerca de 300 colecionadores e 250 curadores, além de galeristas, artistas e jornalistas do mundo todo, apresentou um espaço dedicado à arte coreana, juntamente com artistas internacionais.

Atualmente, também a Christie's e a Southeby's disputam os "novos ricos" do mundo inteiro, em especial da China, Índia, Rússia e América Latina.

Museus estrela

A *obra de arte não comercializável*, única, sobretudo dos grandes mestres da pintura clássica, moderna e contemporânea, fica à disposição da contemplação pública internacional em *museus* e, especialmente, em museus qualificados de "estrela".

Estudos de economia da arte e de economia regional têm destacado a importância desses museus como *pólos de desenvolvimento*[35] porque incentivam múltiplas atividades ligadas às redes hoteleiras, bancárias, comerciais, de transportes e de serviços locais e regionais das áreas metropolitanas em que estão instalados, além de causarem impactos econômicos e sociais sobre outras atividades, em âmbito nacional e internacional.

Museus estrela são os museus mais visitados nos grandes centros turísticos internacionais. Algumas de suas características especiais podem ser destacadas, entre as quais:

→ os museus estrela, recomendados como "imperdíveis" em publicações e guias turísticos, em vários idiomas, fazem parte do *marketing* dos países que investem pesadamente em turismo e enfatizam as exposições de artistas consagrados internacionalmente.

---

[36] Cf. Bruno Frey, professor da Universidade de Zurique, em *Economia da Arte* (curso ministrado em Barcelona, 2000); Hewings, Israilevich e Schindler (*Op. cit.*, 1995, 1996).

Entre outros, são enfaticamente indicados como "de visitação obrigatória" os museus do Louvre e d'Orsay em Paris, Hermitage em São Petersburgo, Museu do Vaticano em Roma, Uffizi em Florença, Prado em Madri, National Gallery em Londres, Kunsthistorische Museum em Viena, Rijksmuseum em Amsterdã, além de museus de Nova York e de grandes capitais e cidades importantes em todo o mundo.

Nos Emirados Árabes Unidos, por exemplo, franquias de quatro museus (como o Louvre-Paris-Abu Dhabi, conhecido como Louvre do Deserto) fazem parte de amplo plano de desenvolvimento do turismo no país, desde maio de 1961, inclusive a construção de hotéis de luxo (como o primeiro "sete estrelas" do mundo) e a "criação" de paradisíacas ilhas artificiais na entrada do Golfo Pérsico.

→ Os museus estrela tornam-se cada vez mais importantes como atrativos do turismo de massa. Em 2006, por exemplo, mais de 8 milhões de pessoas visitaram o Louvre de Paris, 5 milhões foram ao Metropolitan Museum de Nova York e mais de 4 milhões à National Gallery de Londres.

Cerca de 80% dos visitantes do Louvre querem ver a Mona Lisa ou Gioconda, e a média anual de seis milhões de turistas está aumentando devido à publicação do livro "O Código da Vinci", de Dan Brown, e ao lançamento do filme com o mesmo nome.

Aliás, "A virgem dos rochedos" (La vierge aux rochers), de Leonardo da Vinci, outro

quadro citado por Brown, também tem seu índice de visitação aumentado recentemente.

A tela da Gioconda, pequeno retrato de uma nobre florentina pintado por volta de 1504, está exposta na "Salle des Etats" - que reabriu suas portas ao público em abril de 2005 após quatro anos de reforma (arquiteto Lorenzo Piqueras) e um custo estimado em 3,5 milhões de dólares (com apoio da empresa japonesa Nippon Television Network Corporation). Atualmente com 840 m², a "Salle des Etats" abriga também a imensa tela "As Bodas de Canaã", de Véronèse (6,77 m x 9,94 m). Ambos os quadros são exibidos frente a frente nos dois extremos da sala, e nas laterais há cerca de 50 quadros de pintores da escola veneziana do século 16.

→ os museus estrela apresentam coleções de obras de artistas mundialmente famosos, entre as quais A *Ronda Noturna*, de Rembrandt, no Rijksmuseum de Amsterdã, a *Maja Desnuda*, de Goya, ou *As meninas,* de Velázquez no Museu do Prado (Madri). E também as pinturas coloridas dos impressionistas, os fortes quadros de Van Gogh ou o *desconstrutivismo* de Picasso. A *Capela Sistina,* pintada por Michelangelo no Museu do Vaticano, é outro ponto de intensa visitação internacional.

→ os museus estrela geralmente investem em atrativa arquitetura inovadora. Os exemplos mais citados são os edifícios do Museu Guggenheim de Nova York e de Bilbao, o Centro Pompidou de Paris (que deixa à mostra o esqueleto do prédio, com suas escadas rolantes, vigas de aço e tubulação

de ar e água); o Museu de Arte Moderna Mario Botta, em São Francisco, o Museu Getty de Los Angeles, entre outros. Recentemente destacam-se, ainda, os modernos edifícios de alguns países que abrigam "franquias" de grandes museus da Europa.

Entretanto, apesar das instigantes inovações arquitetônicas de recentes museus, ainda continua fortemente admirada a arquitetura do Museu do Louvre, cujo edifício renascentista foi reformado e ampliado por reis e imperadores durante quatro séculos, e modificado no governo republicano, com acréscimo da pirâmide de vidro à entrada principal na *Cour Napoléon*, desenhada pelo arquiteto I. M. Pei e inaugurada em 1989 (outra pequena pirâmide de vidro invertida faz conjunto com a entrada principal e também serve de iluminação para o complexo subterrâneo).

Muito admirada é, também, a arquitetura do Museu d'Orsay, no terminal da então ferrovia *Orléans*, no centro de Paris (projeto de Victor Laloux para a Exposição Universal de 1900).

➾ os museus estrela estimulam o desenvolvimento (econômico, social, cultural) de áreas metropolitanas e do próprio país onde funcionam. O exemplo mais visível é o intenso aumento do comércio de *souvenirs*, livrarias e lanchonetes, dentro dos próprios museus estrela (como o subsolo do Louvre de Paris), ou em seu entorno. A expansão dos setores hoteleiro, de prestação de serviços e de transportes também acompanha

o grande movimento de visitação dos museus estrela.

Recentemente, diversos museus estrela estão fazendo *franquias* com outros países para remuneração de exibições de seu acervo, inclusive pagamento de especialistas para transporte das obras de arte, seguro e prestação de outros serviços necessários à sua conservação e à curadoria de exposições.

Intelectuais, historiadores, museólogos e a mídia, entretanto, têm criticado essas atividades dos museus, que consideram "mercantis" - a arte é usada como "moeda de troca", já que grandes museus "estão à venda", transformam-se em "caixas registradoras" com "filiais caça-níqueis", "exportam obras-primas aos museus de outros países por dinheiro" e "deturpam a vocação cultural dos museus".

Na realidade, entretanto, a manutenção dos museus estrela, públicos ou privados, é muito onerosa. Exige levantamento de recursos do setor privado para manter seu funcionamento e, sobretudo, para realizar importantes exposições e novas aquisições.

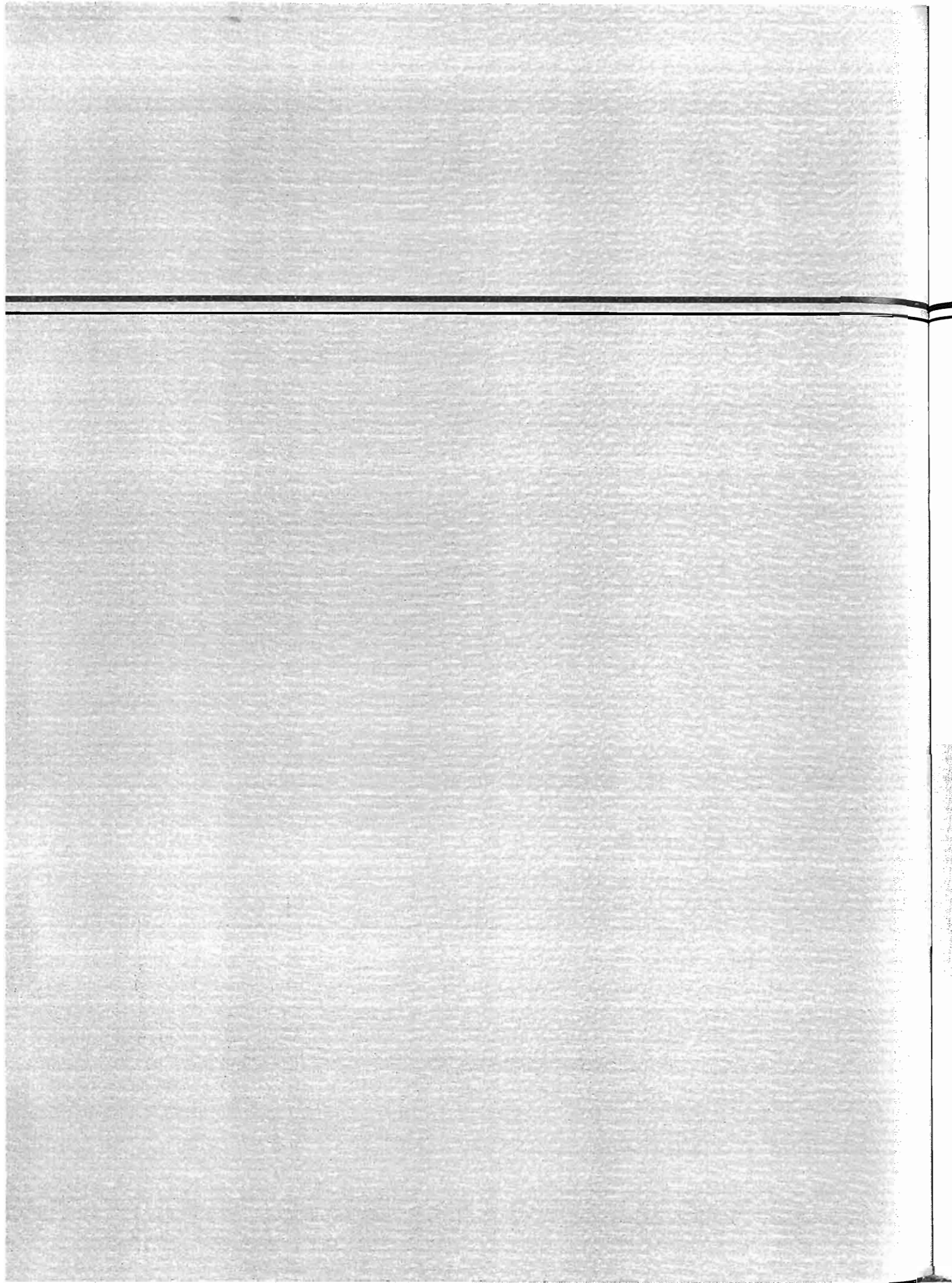
De modo geral, todos os museus, ainda que públicos, dependem majoritariamente de verba privada. Nos EUA, apenas o Museu de Washington é uma instituição financiada pelo governo nacional; todos os demais museus são entidades privadas.

Atualmente é quase impossível fazer novas aquisições e, ao mesmo, dotar o museu de novas tecnologias de climatização e de segurança contra furtos e roubos. E não há mais a possibilidade de aumentar o acervo dos museus por meio de saques e pilhagens em guerras civis ou internacionais, como já ocorreu no passado.

Na realidade, os museus estrela precisam negociar, no varejo e no atacado, a manutenção e a visibilidade da riqueza de que são depositários.

Está ultrapassada a *imagem romântica* de museu.

Atualmente, as ofertas de arte dirigem-se a segmentos sociais diversificados e heterogêneos - fato que se reflete no mercado de arte, tanto real como virtual. É o que se verá a seguir.

CAPÍTULO 4

Mercado de Arte

Real e Virtual

Mercados de arte: real (off-line) e virtual (on-line)

O mercado de arte, tal como o mercado em geral, é um mecanismo por meio do qual compradores e vendedores encontram-se em um *local real ou virtual* para a troca de bens e serviços, fixando preços e quantidades.

Na Idade Média, o mercado surgiu como *um lugar*, nas aldeias e nas cidades, onde compradores e vendedores se encontravam para trocar coisas. Na época atual, porém, o encontro entre as partes pode ser *em locais "não*

concretos" ou *"virtuais"* utilizando-se a comunicação pela Web.

Existe mercado quando entram em contato duas partes - compradores e vendedores. Os primeiros pretendem *trocar dinheiro por determinados bens e serviços*, e os vendedores, ao contrário, pretendem *trocar por dinheiro os bens e serviços* desejados pelos compradores. Em qualquer caso, porém, a formação e o desenvolvimento de um mercado pressupõem a existência de um excedente econômico intercambiável e, portanto, determinado grau de divisão e de especialização do trabalho.

No final de 2006, como já foi dito, o imenso complexo **Christie's** entrou pioneiramente no mundo da *infovia* tornando-se, também, um ***local virtual*** de mercado de arte (ver Capítulo 3 deste estudo). É a nova Christie's - hoje no mundo inteiro, mas cujo início remonta a 1766, em Londres, como um *local "real" de encontro* de negociantes, artistas, apreciadores de arte e personalidades da sociedade inglesa.

Sistema monetário

Cada sociedade cria um *sistema de troca de bens e serviços* e também uma espécie de padrão ou uma *unidade standard* para *avaliá-los* e possibilitar uma "troca equitativa". Para resolver o problema da equidade na troca prevalece, em todas as sociedades modernas, o ***sistema monetário.***

Variedade de mercados

Entre os vários tipos de mercado destacam-se, segundo a natureza da mercadoria: o monetário, financeiro, mobiliário, imobiliário, de capital, de trabalho e de produtos (bens de consumo, *commodities*, artes).

O mercado pode ser também à vista ou a termo, mercado aberto (*open market*) ou cativo; pode ser comum a uma região (Europa, Centro-América, Países Andinos, Países Asiáticos e outros), limitar-se a determinado tipo de moeda, ouro em barra etc.

No mercado de capitais, por exemplo, a canalização das poupanças da sociedade para o comércio, a indústria, outras atividades econômicas e para o próprio governo, é realizada pela rede de *Bolsas de Valores* e por *diversas instituições financeiras*, tais como Bancos comerciais, Bancos de desenvolvimento, Bancos de investimento, Bancos Múltiplos, Bancos cooperativos, companhias de investimento e de seguro, e vários tipos de sociedades de crédito.

Dependendo das características da mercadoria, da amplitude da demanda, do grau de organização do comércio e do estágio de desenvolvimento econômico e social, o mercado pode ser *local*, *regional*, *nacional* ou *mundial*.

A *demanda e a oferta de bens artísticos* podem ocorrer em vários dos tipos de mercados citados. Pode-se, entretanto, simplificar a questão destacando-se dois tipos básicos: o *mercado primário,* local em que os *bens de arte* são comercializados diretamente pelo próprio artista-produtor, sem intermediários, e o *mercado secundário*, entendido como o local de comercializações sucessivas de bens artísticos por meio de intermediários.

Peculiaridades do mercado de arte

Na prática, entre a oferta e a procura de bens artísticos estão presentes alguns fatores que imprimem características especiais ao mercado de arte. Um deles decorre do que se entende por obra de arte.

O conceito de "obra de arte" não está sujeito a critérios fixos. Daí, a possibilidade de se reunir um "universo quase infinito" de bens suscetíveis de venda no mercado de arte.

Em outros termos, no mercado de arte ocorrem transações de bens nas quais há uma *confusa mistura* de valor econômico, valor/signo e valor simbólico. Daí, a dificuldade de avaliação estética e econômico-monetária desses bens. Ou, como explica Becker[1], é complicada a distinção *precisa* entre "valores confusos", especialmente quando os dois sistemas de valor, estético e econômico, estão presentes, ao mesmo tempo, em uma única ação.

Além disso, os bens artísticos são heterogêneos, estão sujeitos a especulações e a variações de escalas de preços, distanciam-se do universo da oferta dos bens comuns e respondem a diferentes tipos de demanda, vontade ou "desejos" dos compradores, também heterogêneos.

A respeito do aumento da heterogeneidade de obras que chegam atualmente ao mercado de arte, Moulin (1992, p. 8) distingue as *obras substituíveis entre si* (como os "chromos" e os quadros "ilegítimos" do ponto de vista da chamada "culture savante"), as *obras legítimas e insubstituíveis* (obras-primas do passado), e as *obras da criação contemporânea*, que formam uma espécie de zona intermediária de incerteza.

A tudo isso se misturam outros complicadores do complexo universo de formação e homologação do valor artístico, tais como:

---

[1] BECKER, Howard S. La confusion des valeurs. In *L'Art de la Recherche*. Paris : La Documentation Française, 1994, p. 15-16.

- → a multiplicidade de profissionais que exercem grande influência na determinação do preço de obras de arte: *marchands*, galeristas, agentes culturais, *experts*, críticos de arte, administradores de instituições culturais (públicas e privadas), investidores privados e consultores de arte de bancos de investimentos, entre outros;

- → as *informações virtuais* em tempo real sobre mercado de arte que agilizam os processos de compra-e-venda e, principalmente, facilitam a participação de "novos-ricos" compradores de países emergentes como a China (ganhando espaço aceleradamente desde o início do século 21), Rússia, Índia e América Latina (inclusive o Brasil).

Entretanto, o estudo do mercado de arte encontra vários obstáculos porque é o local em que se opera a secreta transmutação de um bem cultural de alta dignidade em simples mercadoria, sujeita às variações da lei da oferta e da procura.

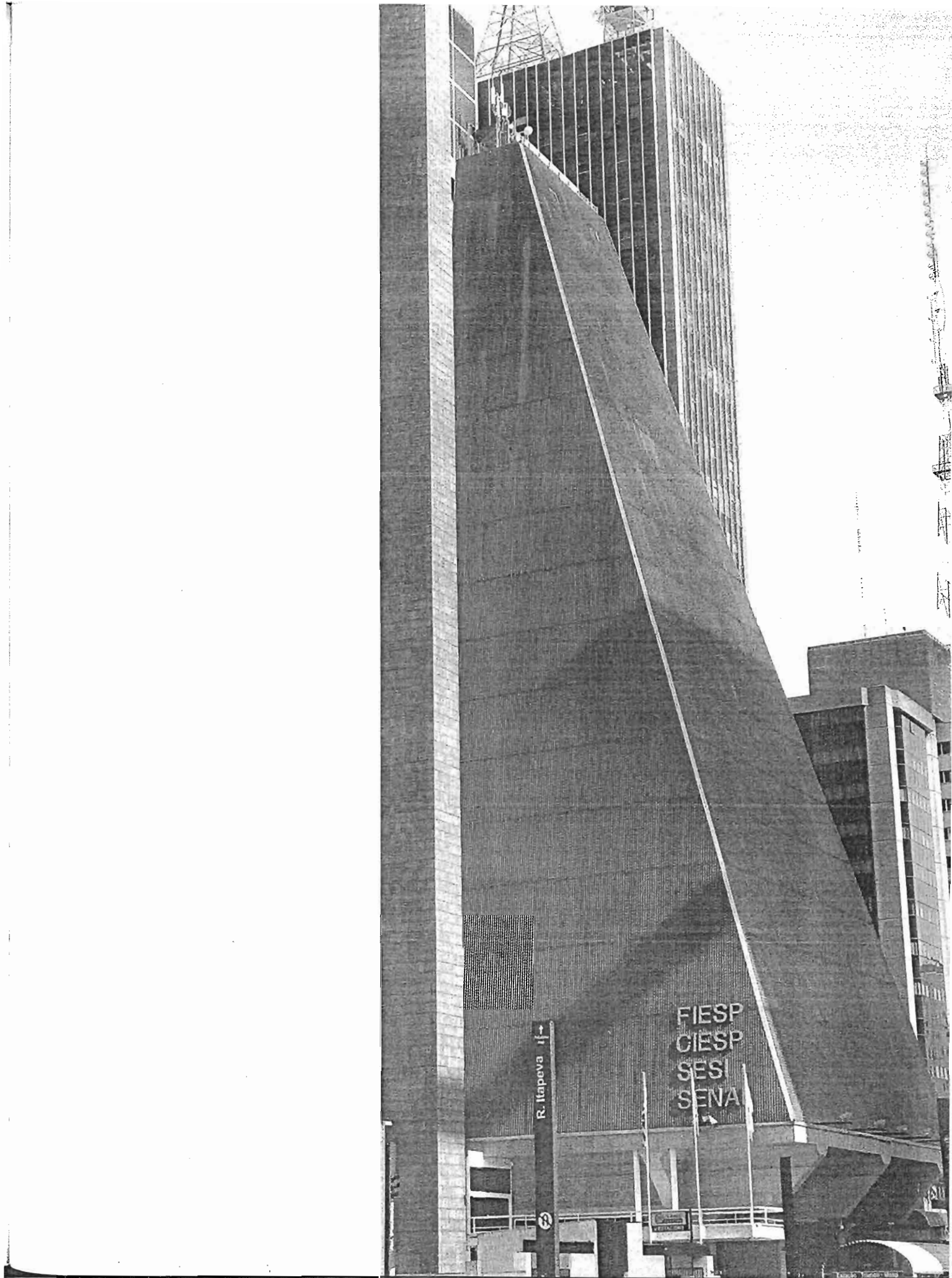
Mas a grande dificuldade do mercado de arte decorre da falta de transparência dos preços dos objetos artísticos.

Realmente, parte significativa das transações é operada no mercado informal, subterrâneo, oculto, invisível e não-quantificável, inexistente em termos de contabilidade nacional. Soma-se a isso a regra de ouro do segredo profissional, considerada básica no mercado de arte, sobretudo se qualquer tipo de informação de um *marchand* ou comerciante de arte implicar riscos fiscais ou indiscrição sobre o modo de financiamento das compras e

Centro Cultural Fiesp

Av. Paulista, 1313
Metrô Trianon-Masp
São Paulo - Brasil
(11) 3146-7405/7406

Projetado por Paulo Mendes da Rocha, um dos mais conceituados arquitetos brasileiros,

O Centro Cultural Fiesp - Ruth Cardoso foi inaugurado em março de 1998. Sua arquitetura moderna, projetada por Paulo Mendes da Rocha, reúne o Teatro do SESI - São Paulo, a Galeria de Arte do SESI, o Mezanino do Centro Cultural Fiesp - Ruth Cardoso e diversos espaços alternativos. Apresenta uma programação que, anualmente, faz com que mais de meio milhão de pessoas circule em seu interior, vivenciando uma agenda composta por espetáculos teatrais, shows, exposições de arte, palestras e cinema. É hoje um dos principais produtores culturais da capital paulista, com eno0rme sucesso de público e crítica, cumprindo o objetivo de formar novas platéias.

vendas, volume de negócios, total de contratos assinados com artistas etc.

O colecionador, de sua parte, além de evitar comentários sobre seu acervo, por temer igualmente o fisco e o furto, não coloca todos os seus quadros nas paredes de suas diversas residências, mantendo muitos deles dissimulados em estantes de livros, o que dificulta a real avaliação de seu papel de comprador no mercado de arte.

Os próprios artistas esquivam-se de falar sobre a vendagem de seus quadros, principalmente quando têm grande sucesso comercial, inclusive para não serem qualificados de mercantilistas, o que poderia abalar sua reputação de original e/ou criativo; e aqueles que ainda não alcançaram fama, somente informam sobre os defeitos do sistema que os marginaliza por meio de críticas amargas.

Há também o problema da comercialização de falsificações de grandes obras, não raro com atestado de autenticidade de importante *expert*.

O mercado de obras de arte apresenta, ainda, outras dificuldades resultantes da pluralidade de escolas, movimentos, correntes ou tendências artísticas concorrentes entre si, que obedecem a normas diversas e heterogêneas, apoiadas em julgamentos de valor quase sempre irreconciliáveis. Em alguns casos, as obras de arte chegam, até mesmo, a suscitar mais controvérsias e contestações entre os especialistas do que aprovações.

Há, ainda, outra limitação: o mercado de obras de arte organiza-se em torno da escassez do bem artístico, caracterizado pela *unicidade*. Segue-se, então, o jogo da oferta e da procura: se a mercadoria agrada ao público e é vendida rapidamente, "consumidores" de diversos tipos afluem e o pintor não consegue atender à demanda. Com o desequilíbrio entre as quantidades

oferecidas e as quantidades demandadas segue-se a alta dos preços.

Nem sempre, porém, esses mecanismos obedecem às leis econômicas tradicionais e a estimativa do valor real do bem torna-se difícil, sobretudo devido à limitação física da produção do artista, fato que cria a inelasticidade da oferta.

Entretanto, os conceitos tradicionais de bem estético e de bem econômico, de escassez devido à não-reprodutividade da obra de arte e da inelasticidade de sua oferta, estão sendo abalados, nos últimos anos, pela nascente arte digital ou eletrônica, como se verá adiante.

Na economia de mercado ou de preços, os recursos tendem a fluir para onde há maior lucro ou maior retorno. Os preços, determinados nos diversos tipos de mercado e referentes aos numerosos bens e serviços adquiridos e vendidos diariamente, geram os sinais para a rápida movimentação dos capitais e dos incentivos.

Nesse sentido, o mercado de arte funciona como ponto de encontro entre produtores e consumidores de obras de arte, embora utilize predominantemente uma linguagem semelhante a um tipo especial de mercado, que são as Bolsas.

Explicando de outra forma - a obra de arte constitui o bem econômico, a mercadoria, o objeto de oferta e procura do mercado de arte. Mas, como vimos, é uma *mercadoria muito especial*, um *bem cultural de alta dignidade* - outrora um ícone, que exigia o ambiente de adoração e o respeito de uma

capela. Mas do ponto de vista simplesmente econômico, a obra de arte é um *bem infungível, durável e estocável*, que não se destrói pelo consumo (contemplação, admiração); é *bem móvel, de fácil transporte*, o que facilita sua circulação no mercado clandestino, subterrâneo, informal ou paralelo; é *bem público*, quando em museus, pinacotecas e centros culturais, ou *bem privado*, quando propriedade particular ou de colecionadores; é *bem único, insubstituível*; é bem que pode ser considerado "estéril" como o ouro, mas, apesar de não ser rentável, é bem *econômico de "refúgio", bem de investimento, bem financeiro, bem de especulação*. E, embora passível de cotação no mercado, não se assemelha às ações ou ao ouro porque é um bem somente transacionado comercialmente em galerias, leilões e em estabelecimentos especializados ou, então, diretamente pelo artista-produtor.

Os preços das obras de arte no comércio privado são os mais heterogêneos possíveis. Nas vendas entre amigos, são raramente divulgados, sobretudo se a obra for de um grande artista falecido; mas há também as reduções para o colecionador ou o museu e o preço-estímulo para o comprador anônimo, o revendedor, o jornalista que publica as cotações ou o crítico de arte que faz os comentários da obra.

No mercado de arte podem ocorrer, portanto, participação direta dos sujeitos econômicos (compradores e vendedores), e intermediação de *marchands*, comerciantes de arte ou leiloeiros e desconto para divulgadores e críticos.

Além disso, há também mercados de arte em que não existe ponto formal de encontro: as transações são efetuadas por telefone, fax ou via Web, já que os modernos vendedores e compradores podem viver em cidades, regiões, países ou continentes diferentes e longínquos.

São, entretanto, os leilões de arte o local em que o valor econômico, o valor/signo e o valor simbólico se transfundem: o dinheiro, observa Baudrillard, é aí trocado pelo signo puro, que é o quadro. *"O ato decisivo é o de uma dupla redução simultânea, a do valor de troca (dinheiro) e a do valor simbólico (o quadro como obra), e de sua transmutação em valor/signo (o quadro assinado, cotado, objeto raro de valor inestimável)."*

4.1. Estratégias da oferta e da demanda de arte (real e virtual)

A decisão de oferta de um artista profissional difere da decisão de outros profissionais liberais (como dentistas ou advogados) porque seu trabalho é estocável. Por isso, pode pretender especular, contando com tempo para a valorização de sua obra.[2]

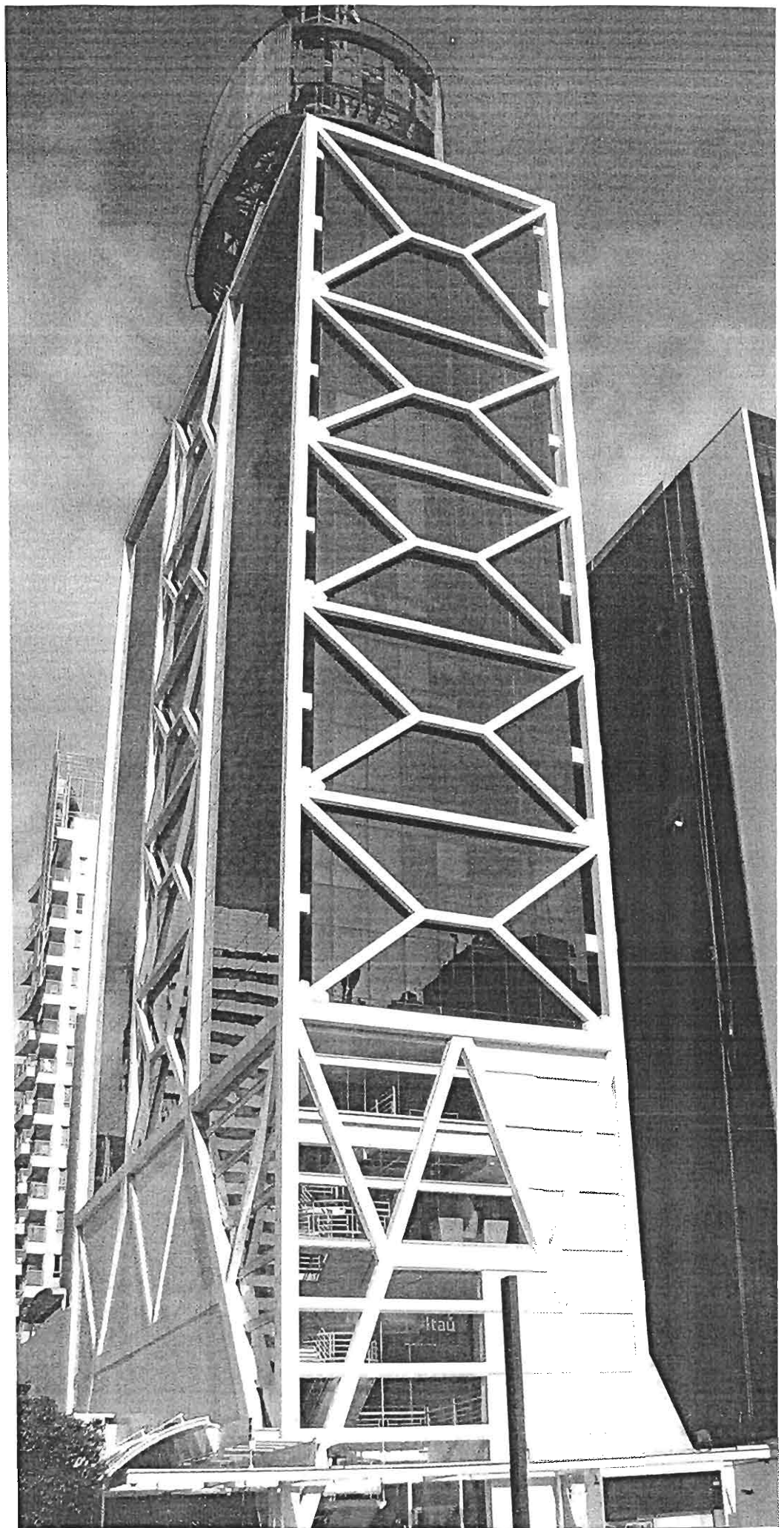
As quantidades de obras que os artistas (ou seus representantes) desejam oferecer no mercado, a vários preços, compõem a escala de oferta.

[2] Ver SINGER, Leslie P. Supply decisions of professional artist. *The American Economic Review*, 71(2), p. 341:346, may 1981.

Centro Cultural Itaú

Av. Paulista, 149
São Paulo - Brasil
(11) 2168 1700

Itaú Cultural é um centro de referência cultural que foca o seu trabalho em promover a participação social no âmbito cultural por considerar ser a cultura uma ferramenta essencial no processo de construção da identidade do país.

O Itaú Cultural, há mais de 20 anos, promove e divulga a produção artístico-intelectual brasileira - no Brasil e no exterior

A unicidade da obra de arte imprime à sua oferta a característica de inelasticidade absoluta. Mesmo que um artista repita os temas de seus quadros, as obras não serão totalmente iguais.

Na prática, entretanto, a inelasticidade da oferta é alterada por fraudes, isto é, através de falsificações de obras de elevada cotação no mercado. Recentemente, outro fator está influenciando a oferta de obras artísticas e o comportamento de seu produtor - a arte produzida por computador.

Atualmente existem, pois, dois tipos principais de oferta: de um lado, o artista-produtor individual e, de outro lado, o artista-produtor eletrônico, como veremos a seguir.

4.1.1. Artista-produtor individual

O sistema capitalista, na metade do século 18, fez surgir o artista como profissional autônomo e um novo tipo de demanda - a dos burgueses.

Desapareceram, assim, o mecenato da realeza e do papado, bem como a produção artística por eles custeada e orientada. Os artistas tiveram que assumir os custos de sua produção e entregar a venda de seus trabalhos a intermediários - *marchands*, galeristas e vários tipos de comerciantes de obras de arte.

A produção artística começou a perder a *aura* de *bem especial* e a aproximar-se de uma simples *mercadoria* sujeita às oscilações do mercado.

No campo da arte, o século 18 viu nascerem duas gigantescas empresas de leilão de obras de arte - a Sotheby's e a Christie's.

Chamado o *Século das Luzes*, o século 18 foi marcado por grandes mudanças, sobretudo *políticas* (formas de Estado que garantiam a liberdade pessoal e a igualdade de direitos) e *econômicas* (capitalismo de produção em série, formação de grandes empresas privadas, concentração de operários nas cidades etc).

A burguesia em ascensão estimulou o mercado de arte voltado para investimentos em mobiliário e decoração de ricas residências dos "burgos". Multiplicaram-se as "telas" de pequenas dimensões, pintadas em *cavaletes* e transportáveis entre as *casas secundárias* ou de lazer dos burgueses.

As *pinturas de cavalete*, mais adequadas a ambientes menores e iluminados por janelas (diferentemente dos escuros castelos da realeza), atendiam à nova preocupação de se decorar os interiores das residências, inclusive com baixelas, louças de Sèvres e finos cristais.

Outra consequência muito importante do capitalismo no século 18 foi o aparecimento de um "excedente de artistas" e, com ele, uma superprodução de obras de arte. Instalou-se intensa concorrência no meio artístico e que teria consequências, inclusive, na rejeição da Academia de Belas-Artes como *único juiz* da "verdadeira" obra de arte, no final do século 19. Como já se viu em

referências anteriores, a oposição à "ditadura" da Academia alcançou seu ponto máximo com a exposição paralela de jovens artistas no *Salão dos Recusados*, em 1874, em Paris.

O *Salão dos Recusados,* exposição autorizada por Napoleão III no Boulevard des Capucines, de 15 de abril a 15 de maio de 1874, tornou-se - repetimos - símbolo da oposição de jovens pintores independentes (entre os quais Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Degas, Guillaumin, Morisot) às rigorosas normas do Salão Oficial e das Academias controladas pela Escola de Belas-Artes de Paris. O grupo de artistas, modificado com a chegada de nova geração (Seurat, Van Gogh, Gauguin, Lautrec), dispersou-se geograficamente a partir de 1877.

Esse grupo de jovens pintores estava mais preocupado em transmitir sensações do que em explicar suas *ideias inovadoras*, de modo que não formou propriamente uma "escola", com um programa determinado e com discípulos. Aliás, a própria denominação "Impressionismo" não partiu desses artistas, mas foi por eles aceita a partir de um artigo de crítica do jornalista Leroy no *Charivari* (de 25 de abril de 1874), em referência à tela de Monet, intitulada "*Impression, soleil lévant*".

Portanto, os pintores criticados aceitaram a "denominação", mas a definição de "impressionismo" continuou imprecisa, sobretudo porque reunia artistas muito diferentes e de várias procedências. Alguns deles eram frequentadores dos debates no Café Guerbois; outros já pintavam juntos ao ar livre, procurando captar as miragens da luz em diferentes horas do dia e sobre diferentes elementos da paisagem como água, árvores, céu, colinas, trajes das pessoas, ou ousavam colorir as sombras abandonando cinzentos e pardos intermediários; usavam as cores puras do espectro, dividiam os tons ou colocavam uma sequência de pequenos pontos coloridos

para exprimir a alegria dos reflexos do Sol em cenários diversos (como, por exemplo, Argenteuil ou Bougival, com seu pitoresco embarcadouro Grenouillère);

Com o decorrer do tempo, surgiram trabalhos artísticos produzidos de modo quase industrial ou centenas de reproduções dos mesmos temas para venda em grandes lojas ou *shopping centers*. Ou casos em que os artistas modificaram fundamentalmente a orientação de suas pesquisas para seguir a moda.

De modo geral, no sistema capitalista, os artistas sofrem a pressão de duas forças antagônicas: o êxito comercial e a *realização pessoal* devido ao sucesso de sua obra. Daí, a dificuldade de o artista limitar sua produção, diversificar seus distribuidores e manter sua personalidade, já que os atrativos do ganho financeiro são muito fortes. Até mesmo os artistas bem-sucedidos no mercado dificilmente conseguem gerir sua produção, assegurar seu investimento estético e, ao mesmo tempo, manter sua liberdade criativa.

Entretanto, é em relação a novos artistas que os problemas se avolumam: sem acesso direto a galerias tradicionais ou a exposições importantes, somente conseguem expor em lugares que não são "templos de arte". Quando muito, participam de exposições coletivas em restaurantes suburbanos ou colocam seus quadros em heterogêneos lugares de contato direto com o grande público: salas de espera de aeroportos, entradas de faculdades, salões de chá, clubes de campo, bancos, feiras de arte-artesanato, ou até mesmo em ruas de grande movimento.

A "entrada" do artista na economia de mercado se faz de diversas maneiras. No caso de um pintor ou escultor, a mais frequente é a assinatura de contrato com *marchands* ou galerias. Sua consagração depende, em grande parte, do conceito do vendedor a respeito de suas obras, já que

muitos amadores, por não confiarem em seu próprio julgamento artístico, solicitam a opinião de *marchands* e leiloeiros.

Os contratos verbais ou escritos variam. Podem ser de *exclusividade* a determinado *marchand*, por um certo período e em determinada área geográfica (mundial, regional ou dentro de um país), em relação à totalidade da produção do artista (o chamado *monopólio da venda* da obra), ou podem ser contratos de *não-exclusividade* ou que dão ao *marchand* direito sobre uma determinada proporção das obras que o artista produzir, inclusive com possibilidade de escolher as obras. Há outros tipos de contrato, como a entrega regular de obras às galerias, vendas em consignação ou venda regular a um ou a vários *marchands* concomitantemente. Todavia, se todos esses contratos vigoram em períodos de prosperidade econômica, praticamente desaparecem em épocas de crise ou recessão.

Do ponto de vista jurídico, o que o artista recebe do *marchand* não constitui salário e não há relação empregatícia entre ambos. Então, somente o artista pode decidir sobre seus temas, tamanho das telas, ritmo da produção, local de trabalho e horário. Consequentemente, em épocas de dificuldades econômicas, o *marchand* não precisa sequer de aviso prévio para "despedir" o artista contratado.

Por outro lado, é grande o número de artistas que vendem seus quadros sem intermediários, procurando formar grupos de clientes recrutados por relações pessoais. Às vezes se instalam em centros turísticos, ruas de grande movimento, butiques especiais e outros pontos. Atuam como produtores-vendedores, qualificando-se a si mesmos de "independentes". É mais frequente, porém, a venda direta do artista no mercado informal.

Finalmente, queremos apresentar três observações gerais a respeito do artista:

→ quanto ao *sexo* ou *gênero*: há poucas mulheres que se destacam no mundo das artes, talvez devido às limitações à profissão decorrentes do casamento e da maternidade;

→ quanto à *idade*: o envelhecimento tem sido positivo para a consagração da carreira artística.

→ quanto à *internacionalização*: em nossa época de economia mundializada, o artista precisa conhecer o *tabuleiro do jogo* mundial para poder enfrentar a intensa concorrência internacional e conseguir apoio de um "cartel" de galerias ou de um diretor de museu, ou a recomendação de um importante *colecionador* ou de um artista já consagrado.

4.1.2. Artista - produtor eletrônico

Na pintura eletrônica, on-line, digital, cibernética ou pela Web, o pincel,a tinta e a tela são substituídos pelo mouse, teclado, monitor e softwares.

A importância da interação entre arte e sociedade tecnológica e o impacto da produção artística com a contribuição da informática e de inovações tecnológicas já foram objeto de estudo na Parte I deste trabalho. Neste item, porém, procuramos enfatizar as mudanças nas tradicionais noções de estética e de criatividade que estão sendo introduzidas com as recentes propostas da arte eletrônica.

Graças à contribuição de equipes de planejamento de diferentes áreas (engenheiros, físicos e matemáticos, entre outros), a *arte eletrônica* combina conhecimentos científicos, técnicas de robótica, projeção e manipulação de materiais e de linguagens de programação. Consegue, então, centenas de combinações de cores e executa variadíssima temática artística em poucos minutos, ultrapassando de longe as possibilidades físicas e mentais do artista, individualmente considerado.

Em outros termos, engenheiros e cientistas familiarizados com a tecnologia de ponta têm condições de utilizar com maior proveito a moderna tecnologia aplicada à arte. E assim, conseguem sobrepujar o mais criativo, o mais dinâmico e o mais forte e sadio dos artistas.

A arte eletrônica é relativamente recente - começou nos Estados Unidos e vem recebendo grande impulso em outros países, especialmente na Inglaterra.

Geralmente, essa arte é produzida em computadores e divulgada por meios variados, desde videofone (telefone com imagem), videotextos, moderníssimos *scanners* programados para transformar a imagem fixa em sinais numéricos e, então, transmiti-la (por telefone, ondas, via satélite) até determinado local onde é decodificada e transformada novamente em imagem.

Atualmente, entre os vários modos de produção de imagem artística, a forma artesanal continua privilegiando a *obra única*, enquanto o modo industrial e o eletrônico cuidam da *obra artística reprodutível*.

A produção eletrônica de arte, entretanto, é revolucionária na medida em que impõe com mais ênfase a necessidade de se reconsiderar o conceito de arte e de produção artística.

Em outros termos, a contribuição da produção eletrônica na arte trouxe uma reformulação conceitual que ultrapassa a ruptura da *aura* da arte, iniciada com a produção industrial. As imagens sintéticas computadorizadas mostram muito mais do que os olhos podem ver. Embora decorram do real, passam pelos elementos de memória, isto é, por modelos lógicos de programas, de tratamento, conservação e percepção de imagens numéricas e simuladas.[3] Os *computer graphics* e seus sensores captam, mostram e recriam estruturas micro e macroscópicas.

Parece, entretanto, que, dentre todos os meios eletrônicos, o computador é atualmente o instrumento que mais tem respondido ao *temperamento* dos artistas porque o modo de *criar uma obra de arte* continua sendo predominantemente solitário.

E assim, a arte eletrônica contribui para que o artista-produtor individual continue trabalhando sozinho (Camus já dizia que a pintura é a "*rejouissance des solitaires*"...).

Todavia, na arte eletrônica o artista não é mais o único responsável por todas as etapas da obra de arte porque ele trabalha em uma espécie de *comunidade técnico-criativa*.

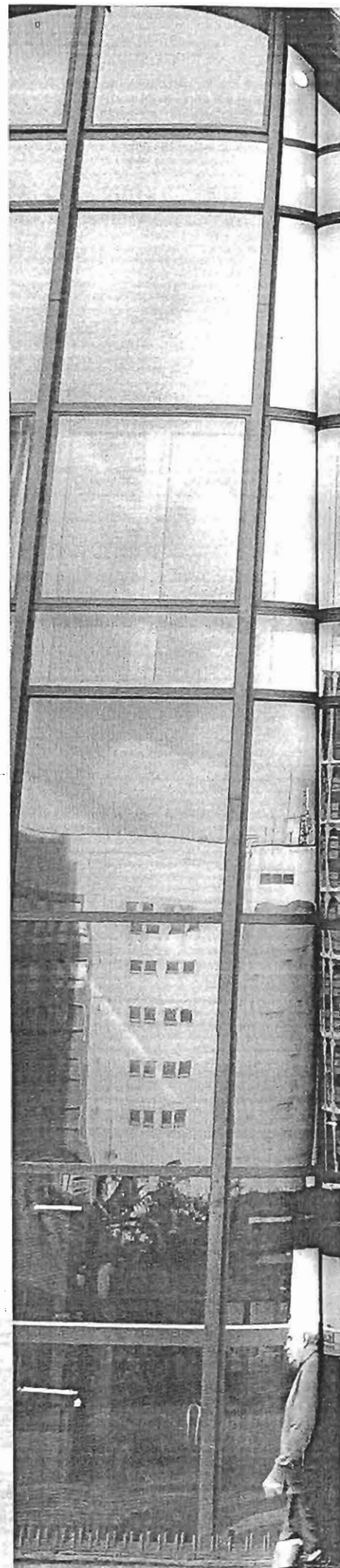
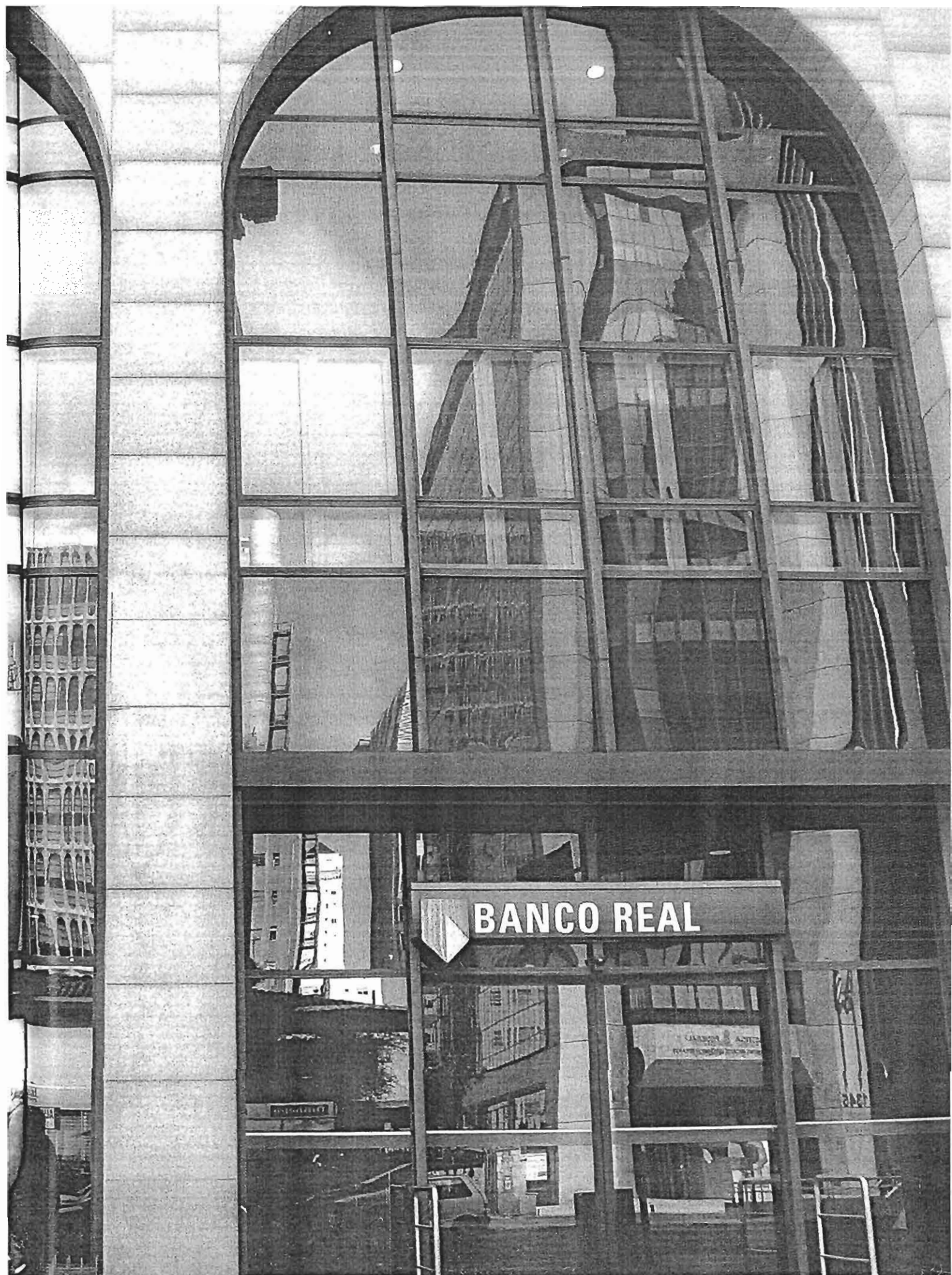
Outro ponto importante: a arte eletrônica possibilita o questionamento do *valor* da obra de arte *única* ao eliminar a escassez e a inelasticidade de sua oferta.

---

[3] Há uma profunda e radical transformação da produção de imagens neste momento de pós-modernidade devido à mudança dos sistemas produtivos. Os sistemas artesanais ou mecânicos são substituídos por "eletrônicos", que transmutam as formas de criação, geração, transmissão, conservação e percepção de imagens. Estas se apresentam como um fenômeno novo, que exige um modo de percepção conceitual e não mais simplesmente óptico-visual. (Cf. PLAZA, Júlio. "Imagem & gens de imagens". *Folha de* S. *Paulo,* 14/11/1986.)

Centro Cultural Real-ABN

Av. Paulista, 149
São Paulo - Brasil
(11) 2168 1700

O Banco Real-ABN (Santander) atua, desde 1990, patrocinando todos os segmentos artísticos: artes plásticas, literatura, restauro de patrimônio público, cinema e vídeo, teatro, fotografia, música e literatura.As ações de sua agência de cultura vão além da organização de exposições e apresentações de artistas consagrados propondo a valorização de artistas amadores em manifestações culturais voltadas para o público da terceira idade como o programa "Talentos da Maturidade".

Desmistificam-se, ao mesmo tempo, a função criativa do artista e a "indiferença" do trabalho em computador, já que os programas de informática também envolvem a criatividade e a habilidade humana.

Para Cordeiro[4], entretanto, a contribuição do artista continua sendo fundamental porque sua ideia criativa é mais importante do que quaisquer técnicas que venha a escolher.

Por outro lado, surge o problema do *elevado custo* da arte eletrônica, que a torna acessível apenas a reduzido número de artistas, ou a artistas ligados a equipes técnicas com patrocínio de grandes empresas - geralmente multinacionais. Recoloca-se, então, o problema da influência política e econômica do *mecenato* que acompanha esse recente instrumental de trabalho de arte.

Variam, também, as maneiras de um artista utilizar criativamente a ferramenta que é o computador: pode, por exemplo, dedicar parte de seu tempo a aprender a linguagem do computador e, então, programá-lo para a realização de uma obra de arte (mas nem sempre o artista tem recursos, tempo e disposição para se submeter a esse aprendizado); ou o artista prefere receber a colaboração de um especialista em computação, sem necessidade de aprender a lidar com a máquina (caso em que o resultado do trabalho tende a ser impessoal); ou, ainda, pode simplesmente instalar no computador programas especiais de arte e dar asas à sua imaginação criativa.

Na última hipótese, o artista poderá ter a ilusão de guardar, de certa forma, a *ideologia carismática renascentista* que ainda sobrevive, colocando sua

---

[4] CORDEIRO, Waldemar. *Uma aventura de razão.* São Paulo: MAC-USP, 1986.

"vocação" acima de sua profissão e pensando em sua atividade em termos de "criação".

O artista-programador de arte virtual está ganhando espaço no mundo artístico. Nas criações de arte eletrônica há vários softwares conhecidos no mercado (Illustrator, Photoshop, Corel Draw, Corel Painter ou softwares específicos) e importantes ferramentas (câmeras digitais e outros equipamentos).

O Itaulab, do Instituto Itaú Cultural (São Paulo), atua há mais de uma década na área de arte e tecnologia. Na exposição "Memória do Futuro" (julho de 2007), um *game* de simulação ambientada no *Second Life* abriga diversos e criativos museus e galerias virtuais, cuja criatividade ultrapassa os limites físicos do mundo real.

A "SLart" (slartmagazine.com**), revista de arte de Second Life, discute temas interessantes sobre arte virtual, problemas de reprodutibilidade das obras digitais e a formatação de um universo artístico aberto e promissor. Cerca de 60 obras de artistas do Rio de Janeiro apresentaram-se no prédio de Second Life em junho de 2007 (**secondlife://Stheno/106/5/34)** e cópias digitais das obras ficaram à venda dentro do jogo, durante certo período de tempo.**

Os exemplos citados mostram que a arte eletrônica e a comercialização de obras de arte pela Web estão em ascensão e repercutem positivamente nas transações dos bens artísticos.

Para crescer no espaço da arte em geral, e nele se manter, seria importante os artistas criarem associações por eles mesmos geridas? É o que discutiremos a seguir.

4.1.3. Associativismo de artistas-produtores

Os artistas, de modo geral, ainda não se despojaram totalmente da ideologia da liberdade proveniente do Renascimento e sublimada pelo romantismo.

Com a economia mundializada aumenta a competitividade do meio artístico, o que dificulta a conciliação do discurso espontâneo do artista sobre sua obra como fato estético com o ato criador, entendido como ato livre.

Daí, a resistência do artista em participar de formas associativas de defesa profissional (sindicatos), de organizações da oferta (tais como cooperativas de trabalho) ou de outras formas associativas.

Por isso, raramente cooperativas de artistas-produtores têm tido sucesso, já que supõem sua associação voluntária, em bases democráticas (cada associado tem direito a um voto, independentemente do total de suas cotas-partes) e sua aceitação da decisão da maioria em assembleia geral (Diva B. Pinho, 2003) - ainda que o objetivo principal seja a utilização da entre-ajuda para comprar *inputs* e organizar a venda de *outputs* no mercado[5].

Essa reduzida disposição de auxílio mútuo não exclui, porém, a conscientização do pintor quanto às coerções típicas do sistema de mercado, sobretudo aquelas relacionadas à insegurança econômica e ao sucesso comercial. Sabe que seu êxito depende de dois fatores

básicos: dos caracteres intrínsecos de sua obra e de suas relações com o sistema econômico de comercialização interna e internacional da obra de arte.

No caso do artista-produtor eletrônico, a possibilidade de cooperativização é maior porque seu culto à personalidade é atenuado pelo trabalho em equipe de técnicos, o que favorece a entre-ajuda cooperativista. Além disto, o elevado custo do aparelhamento eletrônico conduz à soma de recursos individuais para a constituição de cooperativa de trabalho[6], com o objetivo de reunir capital para prestar serviços aos próprios associados. Porém, tanto na produção individual como na eletrônica, o pintor deseja sua integração na economia de mercado, mas sem abandonar a ideologia da liberdade e a função social que gostaria de desempenhar. Sonha com sua apreciação pelo conjunto da sociedade e não somente por alguns detentores do poder (ainda que limitado, como no caso das cooperativas).

Todavia, a realidade nos países capitalistas é a economia de mercado, e esta exige que as estratégias da oferta sejam adequadas ao comportamento econômico do consumidor, tanto no plano nacional como internacional.

E como se sabe, no mercado internacional da arte contemporânea, as avaliações estéticas e internacionais são muito mais restritas por serem indissociáveis da promoção cultural e, portanto, dependentes da articulação entre a rede internacional de galerias e colecionadores com a rede internacional de instituições artísticas. Daí, a crescente tendência oligopolística do mercado internacional de arte contemporânea e, não raro, de substituição da competição pela cooperação entre *marchands* (MOULIN, 1992).

---

[5] O cooperativismo de trabalho tem se desenvolvido mais entre artesãos que se dedicam à tapeçaria, bordado, crochê, costura e outras atividades manuais. No campo da arte, as experiências bem-sucedidas de cooperativas ocorrem, frequentemente, entre artistas que habitualmente atuam em grupo como o teatro, balé e artes cênicas em geral.

As revendas, entretanto, ocorrem quase anarquicamente no chamado mercado secundário devido à substituição do primeiro *marchand* por múltiplos atores que procuram acelerar as vendas de objetos de arte, tais como conselheiros de investimento artístico de bancos ou de grandes instituições, empresas, colecionadores particulares e intermediários diversos.

4.2. Racionalidade econômica da demanda de obras de arte

Não existe consumidor de arte perfeitamente racional, capaz de distinguir seu interesse pessoal com precisão e de elaborar complicados cálculos econômicos para efetivá-los, já que é abstração o *homo oeconomicus*, idealizado pelos economistas clássicos e marginalistas.

O "homem keynesiano", todavia, por ser falível, imperfeito e às vezes vítima de "ilusões monetárias", pode contribuir para esclarecer o comportamento do consumidor de obras de arte.

Assim é que a motivação psicológica de tipo keynesiano está presente quando o comprador (colecionador, amador ou outro) prefere vender uma obra de arte supervalorizada (preferência pela liquidez), ou quando compra obras de arte estimulado por ganhos futuros (estímulo para investir) ou por efeito-demonstração (propensão a consumir).

Mas nem sempre o comportamento econômico do consumidor resulta de cálculos econômicos racionais. Em determinadas circunstâncias, pode até mesmo constituir decisões criticáveis se outros problemas, mais urgentes, tiverem sido relegados a um segundo plano. São os custos de oportunidade do consumidor, cujo comportamento não é imprevisível.

A análise do comportamento dos atores econômicos no mercado de arte possibilitaria a concepção de modelos teóricos para casos específicos se os dados a respeito das transações de obras de arte fossem mais confiáveis e acessíveis.

Realmente, os únicos preços bem conhecidos são os de venda pública ou leilões que se dedicam especialmente às obras de artistas vivos. Na prática, os preços variam muito para uma mesma obra, em um mesmo momento, se o comprador for um cliente anônimo ou se for um grande colecionador. Além disso, para figurar em importante coleção, o sacrifício de um desconto razoável pode representar significativo ganho futuro.

A circulação das obras de artistas célebres do passado, observa Moulin[7], é misteriosa; as obras nunca são expostas em vitrines e são vendidas quase secretamente. No caso de artistas vivos, os *marchands* evitam indicar-lhes a identidade dos colecionadores, para não haver compras diretas ou perda de importante cliente se o artista mudar de *marchand*.

O cálculo de índice de preços de quadros é uma difícil abstração. As médias não são sequer uma aproximação significativa no campo da pintura porque duas obras de igual tamanho, do mesmo artista, ainda que sobre o mesmo tema, não são jamais idênticas. Diferem, por exemplo, quanto ao tempo e ao grau de acabamento. Não existe, enfatiza Moulin[8], um preço de ponta para Picasso, pois cada quadro seu constitui objeto de apreciação estética e de estimativa econômica próprias.

Para as comparações de preços serem válidas seria necessário acompanhar as sucessivas transações do mesmo

---

[7] MOULIN, Raymonde.(*Op. cit*, p. 366).

[8] *Ibid.*, p. 368.

quadro, o que é praticamente impossível, não apenas pela deficiência de registros, mas principalmente devido às vendas no mercado informal ou paralelo.

Feitas essas observações, passemos aos principais representantes da demanda de obras de arte - os compradores privados (colecionadores, clubes de compra, consórcios, Igreja e outros) e os compradores públicos (poderes públicos em geral).

4.2.1. Compradores privados de obras de arte

Dentre os compradores privados destacam-se os grandes colecionadores. Embora nem sempre representem a parcela quantitativamente mais significativa dos compradores, exercem eles grande influência sobre o mercado de arte devido a seu poder aquisitivo, continuidade de compras e preferências.

A história mostra que o hábito de colecionar parece ter surgido com o próprio ser humano. No campo da arte, talvez tenham sido os gregos os primeiros a inventariar objetos artísticos. Com a decadência da Grécia e de Roma, a Igreja tornou-se a grande sucessora relativamente à coleção de obras de arte, posição depois disputada pelos nobres, com o surgimento do mecenato, e, mais tarde, pela emergente burguesia.[9]

Moulin[10] pesquisou 90 grandes colecionadores, escolhidos ao acaso em um universo de 850 que atuavam no mercado de arte da França, no início dos anos 60. Não considerou os microcolecionadores, por entender que sua influência era relativamente reduzida no setor da custosa

---

[9] No século 19, ricas coleções privadas passaram a figurar em museus que se tornaram famosos como o Museu de Napoleão (1803), o Museu do Prado (1823), a National Gallery, de Londres (1838), o Museu de Viena (1897) e outros.

[10] MOULIN, Raymonde. (*Op. cit.*, Capítulo 5, p. 189-254).

arte consagrada ou da arte de vanguarda (geralmente desconhecida ou recusada). Observou que os entrevistados preferiam ser chamados de "amadores" da arte para não ser confundidos com possuidores de obras pictóricas que buscam o lucro. Embora o discurso de todos eles enfatizasse sua paixão pela arte, recusando qualquer referência a cálculo econômico, Moulin classificou-os em poucos tipos, com base no sentido objetivo de duas condutas essenciais - a afetiva e a racional. No grupo de conduta afetiva colocou os colecionadores que vão do espírito possessivo ao maníaco; e no grupo de colecionadores que apresentam "racionalidade econômica" relacionou os biliardários com suas coleções-museus, os "compradores de prestígio" (consumo ostentatório), burgueses e novos-ricos, aqueles que buscam consumo cultural valorizante (desde os eruditos até os *snobs*) e os especuladores.

Além dos colecionadores individuais, há outros, entretanto, que se associam em clubes de compra, consórcios, ou outros tipos de compra de obras de arte, mas que não constituem oligopsônios. Geralmente são organizados nas classes superiores e, cada vez mais, nas classes médias altas, entre executivos, homens de negócios e profissionais liberais.

Nos clubes de compra, cerca de 20 a 50 associados se cotizam mensalmente para a escolha anual, por ordem de sorteio, de telas que terão à sua disposição durante um ano, mas que constituem propriedade da associação. No fim de um período combinado, tudo é vendido em leilões, com prioridade de compra, pelo mesmo preço, aos membros da associação. Os ganhos das vendas em leilões ou em galerias, por exemplo, são divididos entre os associados.

Há diversos outros tipos de clubes, com funcionamento um pouco diferente, podendo incluir "ajuda" a jovens

pintores, através de financiamento e de compra de sua produção, seguida de seu lançamento no mercado.

Os consórcios são grupos fechados de aquisição de obras de pintores, que mensalmente distribuem um ou mais quadros por sorteio. O grupo se extingue quando o último associado recebe seu quadro.

Compradores particulares importantes são também as empresas-mecenas, que adquirem obras pictóricas para decorar suas dependências, tais como redes de bancos, de hotéis, restaurantes, associações culturais e outros.

4.2.2. Compradores públicos de obras de arte

No conjunto dos compradores públicos estão os poderes públicos em geral, com o objetivo de decorar residências de presidentes, governadores, ou dependências de importantes empresas estatais ou paraestatais. Além disso, há as compras governamentais destinadas a museus, centros culturais, escolas de arte etc.

Mas o Estado, por meio de políticas culturais, ultrapassa a figura de mero comprador para influir de modo significativo no campo ideológico e comercial. O Estado atua, também, no campo da produção (ensino público de formação de artistas) e do consumo (como cliente, a que já nos referimos). Atua, ainda, como gestionário e intermediário financeiro e comercial, com seus salões "oficiais", seus museus e centros culturais, seus prêmios, condecorações ou auxílios especiais a vencedores de concursos de arte (inclusive de decoração de edifícios públicos e de vias públicas).

Para a decisão quanto à produção ou quanto à circulação e compra de quadros, contribuem de modo especial os *marchands* e os críticos de arte. Ambos atuam, pois, tanto nas estratégias de oferta de obras de arte como no comportamento da demanda.

4.3. Atores influentes: *marchands* e críticos de arte

O *marchand* ou comerciante de arte é o intermediário que evita ao pintor os inconvenientes das negociações diretas, aconselha os clientes indecisos, ocupa-se do cálculo econômico racional, que nem sempre o artista está em condições de fazer, realiza as tarefas administrativas e burocráticas das alocações das obras de arte e assume os riscos da intermediação.

É, também, um organizador de tipo empresarial, um inovador que, em alguns casos, concede fundos a pintores e estimula sua produção. Assemelha-se, então, em alguns aspectos, ao empresário inovador da época heroica do capitalismo, conhecido como empresário de tipo schumpeteriano. Mas, por outro lado, enquanto suas técnicas comerciais são de "ponta", as relações que os unem aos artistas conservam-se basicamente no plano das interações pessoais, mantendo características que vão da amizade e simpatia à discórdia e oposição.

Há *marchands* estabelecidos em galerias e *marchands freelancers*; alguns se dedicam à compra e venda de obras de renomados artistas já falecidos , abrem espaço para novos artistas, ou só transacionam obras de movimentos de vanguarda, apostando em valorizações; outros são conselheiros artísticos e vendedores de obras, com atuação junto de grandes colecionadores, clubes ou consórcios de arte.

Nos casos em que o artista assina contrato (de exclusividade, de entrega regular de quadros ou outro tipo) com o *marchand*, este assume papel semelhante ao do empresário, embora com alguns aspectos originais. Exemplos de *marchands*-empresários-monopolistas são numerosos na história do comércio das obras de arte, registrando-se, às vezes, a evolução de relações amigáveis

Instituto Cultural Safra

Av. Paulista, 2100
Cerq. César - São Paulo
(11) 3175-8686/7575

O Instituto Cultural Safra, com o apoio do Ministério da Cultura, promove exposições e outras manifestações culturais. Um dos objetivos do Instituto Cultural J. Safra é o de contribuir para a divulgação e o resgate das tradições históricas e culturais do país, por meio da edição de livros sobre os principais museus. É exemplo desse trabalho a série "Museus Brasileiros", iniciada em 1982. Desde o primeiro livro, com a história e a reprodução de obras do MASP, ao último, sobre o Museu de Arte Moderna da Bahia, foram 27 edições totalizando tiragem acumulada superior a 350 mil exemplares. Essa consistente coleção virou referência e fonte permanente de pesquisa para museólogos, pesquisadores e interessados em arte do país e do exterior.

com os artistas, devido à solidariedade de interesses de ambos.

Kahnweiller[11], marchand francês de artistas como Picasso, Wlaminck, Derain, Braque e outros, afirmava que seus três princípios básicos eram: vender artistas inovadores, assegurar-se do monopólio de sua produção e fixar preços razoáveis (para vender bastante e tornar o artista conhecido). Este último princípio foi corroborado por Picasso - para que um pintor pudesse um dia valer muito, era necessário que, no início, sua "jovem pintura" tivesse sido vendida barato.

Nesse sentido, os *marchands* de inovações (e não de obra de arte consagrada e de alta demanda) são agentes dinâmicos do mercado de arte; sua função é sempre criadora, mesmo que o objetivo motor seja a especulação, o prazer da descoberta ou a "aposta" em uma obra desconhecida. São também empresários que efetuam cálculo econômico racional ao estabelecer planos de ação, que vão da "escolha" de artistas ao seu "lançamento". Alguns, todavia, não conseguem evitar a tentação de "influir" na obra e no "estoque" do artista, controlando sua produtividade e impondo-lhe um tipo de produção.

Aliás, o meio mais eficaz de o *marchand* influir no preço da obra de arte é através da oferta gradual ou dosagem dos estoques. Tal comportamento já fora registrado nos últimos anos do século 19, com a compra de obras de jovens artistas a preços baixos, seguida de vendas à medida que a demanda pressionava o mercado. Essa especulação em médio prazo, entretanto, cedeu lugar a outra de curto prazo, a partir da Segunda Grande Guerra: os *marchands* que se instalaram durante a euforia do mercado de arte no mundo ocidental, nos anos 1950 a 1960, pressionados pelos artistas, adotaram a técnica

[11] Apud MOULIN, Raymonde. (*Op. cit.*, p. 109-117).

de difundir ao invés de estocar, especulando a curto prazo.

De outro lado, o artista, para fugir à "exploração" do intermediário, recorre à competição entre *marchands*, não raro trocando de "patrocinador". Pode-se dizer, de modo geral, que se um *marchand* "tiraniza" um artista de notoriedade restrita, é tiranizado por pintores de alta cotação. Nesse campo, aliás, verifica-se entre *marchands* concorrência semelhante à de clubes de futebol que disputam craques.

Tanto quanto os *marchands*, os críticos e jornalistas de arte podem influir no aumento ou na diminuição dos preços de obras de arte através de conselhos e manifestações de sua opinião.

Realmente, seu posicionamento divulgado em periódicos ou revistas, embora tenha se destacado já no século 19, encontra campo para ampla expansão em nossa época, com o progresso dos meios de comunicação. Além disso, nos atuais movimentos contestatórios ou de vanguarda, os críticos tornam-se intérpretes ou "decodificadores" da obra do artista para o público.

Historicamente, porém, a crítica de arte confundiu-se com a apreciação estética em geral, até a metade do século 18, quando surgiram as "prestações de conta" nos jornais ou periódicos, principalmente franceses.

Nesse sentido, Diderot teria sido o primeiro crítico de arte, com seus relatórios das exposições organizadas de 1759 a 1781.[12] Mas foi no século 19 que a crítica de arte se desenvolveu no duplo sentido de crítica jornalística e de propostas futuras. Assim, atualmente, os críticos de arte comentam os eventos artísticos, indicam as principais perspectivas futuras (e até mesmo apostam nelas) e assumem o risco de suas profecias.

---

[12] Apud MOULIN, Raymonde. (*Ibid.*, p. 151).

De fato, em nossos dias, os críticos de arte tendem a ocupar espaço significativo entre o artista-criador e o público, devido ao constante crescimento da oferta de obras com formas e técnicas de difícil compreensão.

Nota-se, aliás, crescente oposição entre autores românticos e críticos de arte, entre aqueles que defendem a hierarquia dos valores estéticos e aqueles que influem nas cotações das obras de arte. Daí, a frequente afirmação de que *"nossa época não é a idade de ouro dos pintores, mas das revistas e dos textos sobre pintura".*[13]

Wolfe[14] ironiza ao observar *que "a arte moderna tornou-se inteiramente literária: as obras de arte só existem para ilustrar o texto".* O público, realmente não desempenha nenhum papel no processo de "descoberta do artista"; é ilusória a expressão "aceitação do público".

Até há pouco tempo, o mundo propriamente da arte era uma pequena aldeia constituída por umas poucas pessoas de algumas capitais e cidades economicamente importantes. Com a grande teia de infovias da Web, entretanto, ampliou-se o mercado de consumidores, como já foi dito. O mercado de arte não se restringe mais a um pequeno grupo de pessoas, principalmente dos países anglo-saxões (com predominância dos norte-americanos). Com a informação em tempo real acessível a compradores do mundo inteiro, os "novos-ricos" da China, Rússia, Índia e América Latina contribuíram para o segundo *boom* da arte no início do século 21.

Na prática, os críticos de arte continuam exercendo grande influência no mercado de arte, como interlocutores privilegiados do artista e intermediários entre a obra

---

[13] Cf. MOULIN, Raymonde. (*Ibid.*, p. 153).

[14] WOLFE, Tom. *A palavra pintada*.(Trad.). Porto Alegre: L&PM, p. 8 e 29-32.

e o público. Sua atuação vai do diletantismo ao profissionalismo, do conservadorismo ao ecletismo. E seu vocabulário torna-se cada vez mais hermético, com termos filosóficos e científicos, ao lado de palavras incompreensíveis aos não-iniciados nos mistérios da arte moderna e no discurso estético.

O mundo da crítica de arte tem se limitado, em geral, a dualismos: apreciação estética e parecer de cunho especulativo; figurativismo (que permite comparar um quadro à realidade) e abstracionismo (sem referência no mundo exterior); pintura-imagem e pintura-objeto; pintura tradicionalista e pintura de movimento; estética do belo e "estética do feio". Algumas críticas significam atividade marginal ou episódica de escritores (filósofos, poetas[15], romancistas), historiadores de arte, esteticistas, administradores de museus ou centros culturais, ou prefaciadores ocasionais de trabalhos artísticos. Há, entretanto, os críticos profissionais de obras de arte, que colaboram regular e diretamente na imprensa falada ou escrita como conselheiros, e cuja influência é importante na demanda do mercado de arte.

Além disso, enquanto as opiniões de historiadores de arte e esteticistas (em geral professores universitários) são quase sempre consideradas conservadoras, as colocações dos críticos profissionais são comumente tachadas de vanguardistas. E como muitos dos críticos nem sempre contam com outra atividade que lhes garanta razoável rendimento mensal, são frequentemente suspeitos de receber propinas para a elaboração de pareceres. A interdependência imposta pelo mercado entre a função cultural desinteressada de descobrir, julgar, informar e educar, e a função econômica da crítica de arte,

[15] Cada escola, movimento ou corrente de pintura geralmente tem o seu poeta, que utiliza linguagem efusiva e, não raro, romântica para comentar as obras de arte.

geralmente ameaça a integridade moral do crítico, ao mesmo tempo em que prejudica sua autoridade.[16]

No mesmo sentido, é delicada a posição do *expert*, frequentemente acusado de superestimar obras de arte para aumentar sua porcentagem remuneratória ou, então, subestimá-las para comprá-las e ganhar mais na revenda.

Apesar dessas suspeitas, o papel do *expert* vem se impondo em nossa época devido ao crescente aumento da demanda, fato que tem estimulado os falsários. Daí, a exigência de documentos de autenticidade, elaborados por peritos. Realmente, embora as fraudes tenham aparecido já na Antiguidade, atualmente são elas mais sofisticadas e maiores devido ao interesse mercantilista que predomina no mercado de arte e, principalmente, devido à valorização da obra de arte como reserva de valor.

Mas os *experts* não têm papel tão relevante quanto os críticos no mercado de arte, embora com tendência a destaque devido ao crescente aumento da demanda de obras de arte, inclusive com a entrada dos "novos-ricos" dos países emergentes nas vendas por Internet e leilões pela Web.

Em suma, as estratégias da oferta e a organização da demanda (inclusive clubes de compra, consórcios e outros) têm basicamente o objetivo de interferir na fixação dos preços das obras de arte no contexto do mercado, ou seja, influir no preço "dos objetos sem preço".

Nesse sentido, o *marketing* das obras de arte, contestado por alguns e defendido por outros, procura contribuir para a organização de troca, utilizando técnicas para a avaliação de oportunidades de oferta e de satisfação da demanda.

---

[16] MOULIN, Raymonde. (*Op. cit.*, p. 183).

4.4. *Marketing* de arte

O termo *marketing*[17] tem sido frequentemente deturpado ou confundido com técnicas de propaganda para aumentar as vendas ou "criar" necessidades no consumidor.

Na realidade, porém, *marketing* é um conjunto dinâmico de técnicas ligadas ao processo de troca. É a arte de bem realizar as trocas para beneficiar a empresa e também a sociedade em geral. Funciona baseado na análise, planejamento, implementação e controle de programas destinados a realizar as trocas desejadas com públicos visados, tendo como objetivo o ganho pessoal ou mútuo. Em sentido amplo, o *marketing* pode ser aplicado também às empresas sem fins lucrativos, como museus e centros culturais, para conhecimento e atendimento das necessidades da empresa e de seu público.

Em um sistema integrado de *marketing* (*SIM*) há interação entre a oferta e a demanda, entre as empresas e o público, para que as trocas se realizem a contento dos produtores e dos consumidores.[18]

No enfoque sistêmico, portanto, o *marketing* possibilita o conhecimento dos quatro "Os" (objeto, objetivo, organização e operação) para decisão sobre os quatro Ps da empresa (produto, preço, promoção e praça). Mas o *SIM* deve ser suficientemente abrangente para incluir as variáveis de difícil controle - economia, cultura, concorrência, aspectos sociais, climáticos e outros (cf. gráfico).

---

[17] Alguns tentam traduzir *marketing* (que é dinâmico) por mercadologia (que é estática).

[18] Cf. CAMPOMAR, Marcos. Pesquisa de marketing, um auxílio à decisão. *Briefing*, ano 4, n. 43, abril, 1982, p.20 *et seqs.*; MARCELNO, Gileno F. e HEREDIA, Marco A. Marketing como sistema. *Documento*, n. 29, 1983, p. 34 *et seqs*.

MARKETING DE PINTURA

Variáveis incontroláveis
(economia, cultura, concorrência etc.)

O mercado de arte, entendido como o local (real ou virtual) do encontro e ajustamento, a determinado preço, da oferta (artistas-produtores e vendedores) e da procura (compradores) é a ideia central do *marketing*.

O *marketing* da obras de arte possibilita, entre outros, o conhecimento do que os consumidores desejam comprar, suas necessidades, *status* social, recursos disponíveis e outros, bem como das respostas dos compradores (reais ou potenciais) aos estímulos do mercado. São importantes também os conhecimentos sobre a influência da cultura, tradição, meio social, competição social, preferências de grupos ou segmentos sociais considerados, além de informações sobre as expectativas dos consumidores em relação ao comportamento dos preços e às possibilidades de venda futura.

4.4.1. Ética do *marketing* de arte

Embora o *marketing* tenha se desenvolvido para atender às empresas com fins lucrativos, tem sido de grande utilidade também para organizações que não visam lucro. É que ambas dependem das relações da economia de mercado para conseguir os recursos de que necessitam e para converter tais recursos em bens e serviços; ambas desejam colocar eficientemente seus bens e serviços à disposição da sociedade; e ambas precisam compreender as necessidades do meio ambiente para atendê-las.

Nesse sentido, as organizações de arte (inclusive sem fins lucrativos, como museus e centros culturais), que atuam na oferta e na demanda de obras de arte (como galerias, consórcios, clubes de compra e outros), têm necessidade das informações de um sistema integrado de *marketing* para realizar as trocas desejadas, com determinados segmentos de consumidores (ou público visado). Além disso, o sistema integrado de *marketing* (*SIM*) é muito mais eficiente do que um simples banco de dados.

Do ponto de vista ético, o *marketing* no mercado de arte não significa a utilização de técnicas de propaganda para aumentar a venda de determinado tipo de obra de arte ou para lançar um artista ou um grupo de artistas pertencentes a uma certa corrente ou movimento, nem instrumento de dominação de políticas de arte, nem controle das artes pelas classes dominantes.

Realmente, a produção e o consumo de arte podem constituir objeto de análise como qualquer outra atividade econômica. O mercado de arte, apesar de suas peculiaridades (muitas delas resultantes da pequena elasticidade da oferta) é, como todo mercado, o ponto real ou ideal de encontro e de ajustamento das forças da oferta e da demanda, a um determinado preço. Exige análise e técnicas de *marketing* para que possa haver

ganho de todos os atores econômicos e, sobretudo, para que sejam eficazes as trocas desejadas, ou, em outros termos, para que as trocas de bens de arte atendam às necessidades dos artistas-produtores e do público consumidor.

Após a análise das estratégias da oferta de obras de arte e do comportamento da demanda de quadros, no contexto do mercado, estudaremos os bens artísticos como investimento complementar aos investimentos mobiliários e imobiliários, os principais riscos que comportam e as medidas básicas acauteladoras desses riscos.

CAPÍTULO 5

"La verité est que l'investissement en art comporte quelques périls car les oeuvres d'art sont exposées à mille dangers... les deux principaux: les ostracismes des historiens d'art et *les variations du goût*".

François Duret-Robert

"... the main lesson imparted by the test of time is thefickleness of taste whose meanderings defy prediction".

W. J. Baumol

"Mieux vaut cent fois un peintre inconnu dont le message atteint votre sensibilité, qu'un mauvais Renoir... ou qu'un faux Renoir".

Jean Bedel

"...I generally try to convey the idea of buying art for pleasure, for no one really knows what will go up or down, particularly in the contemporary field".

Betty Chamberlain

INVESTIR EM ARTE

RETORNO E RISCOS

Introdução

De modo geral, os consultores econômicos consideram pouco compensador o investimento em arte devido a seu alto risco. É um jogo de pôquer, segundo Baumol, ou "um veículo pobre" para diversificação de aplicações, sobretudo diante dos bônus e das ações. Um investimento medíocre a longo prazo (Moulin), ou um bem de luxo escolhido pelo investidor como proteção contra as flutuações econômicas.

Atualmente os investidores dispõem de informações sobre "*fine arts*", em tempo real, no site <Artprice.com>, com garantia de total imparcialidade da empresa francesa e de não-exercício de atividade mercantil no campo da pintura, desenho, estampa,

escultura, fotografia, cartaz, tapeçaria, miniatura, cerâmica e livros assinados por artistas.

E mais, o investidor pode acompanhar, diariamente, a evolução do *nível de confiança no mercado de arte* por meio do barômetro *Art MArket Confidence Index®*, da Artprice.com, e obter úteis informações a respeito da conjuntura econômica atual, da previsão da conjuntura dos próximos meses, das flutuações das intenções de compra e da situação financeira e evolução dos preços.

5.1. Importância do investimento em arte

Investir já é, em si, uma atividade de risco na medida em que trabalha com cenários futuros, isto é, lida com fatores imprecisos, ambíguos e imprevisíveis. O nível de risco também aumenta quanto maior for o número de "atores" em jogo.

Nas decisões de investimento entram fatores de natureza pessoal (personalidade e forma como cada mente lida com a subjetividade e a incerteza), fatores biológicos (como o temperamento), psicológicos (como o cognitivistas) e culturais (como a educação), de modo que cada investidor obedece a um padrão de comportamento muito particular nas suas escolhas e tomadas de decisão.

Alguns autores avaliam que o nível de risco aumenta em relação direta com o aumento do número de "atores" em jogo. Daí, a necessidade de cada investidor perceber o

ambiente, elaborar as informações e fazer escolhas para poder reagir ou decidir aos estímulos ou às necessidades.

Diz-se que o melhor investidor seria aquele que conta com um amplo "horizonte de tempo" mental para "ver" ou avaliar além do momento presente e usar adequadamente seu impulso de "observador" e sua "intuição".

No período do primeiro *boom* do mercado de arte, acreditou-se que a rentabilidade dos investimentos em arte era especialmente elevada, chegando a ultrapassar os ganhos dos investimentos de risco do mercado financeiro (RUSH, 1961; KLEEN, 1971).

Poucas eram as informações técnicas, e as análises econométricas encontravam várias dificuldades, especialmente as divergências quanto à estimativa de rendimento do investimento em arte no longo prazo e o princípio de obra-prima única, insubstituível, além do fato de se dispor apenas dos preços de adjudicação em vendas públicas.

Parece também que, além das motivações culturais, não há explicações econômicas para as mudanças nos gostos dos consumidores de arte. E como a demanda da arte está fortemente ligada ao mercado financeiro, a opinião geral tem sido de que se trata de um bem de luxo escolhido pelo investidor por prazer estético e/ou como proteção contra as flutuações econômicas.

Análises recentes de alguns economistas (ver Capítulo 3 e Bibliografia final deste estudo sobre Economia da Arte) constatam que os investimentos em arte não são excepcionais e recomendam cautela devido a seu alto risco.

O grande precursor das pesquisas sobre economia da arte, como já salientado neste estudo, foi o norte-americano William Baumol.

Recentemente, pesquisadores acadêmicos de vários países, sobretudo dos EUA, retomaram o tema. No início do Capítulo 3 desta Parte II comentamos sinteticamente algumas contribuições cuja relação, por data de publicação e país, é a seguinte:

EUA

Buelens e Ginsburgh(Revisting Baumol's Art as Floating Crap Game. *European Economic Review,* 37, p.1351-1371, 1993);

Victor Ginsburgh e Philippe Jeanfils (*Long-term movements in international markets for paintings,* 1994);

William Goetzmann (*Accounting for taste: an analysis of art returns over three centuries,* First Boston Working Papers Series, Nov. 1990);

Chanel (Is art market behaviour predictable?, *European Economic Review,* 39, p.519-527, 1995) - aplicação de econometria para estudar as interações entre o mercado de arte e os mercados financeiros;

Sebastian Edwards (professor de Economia da Anderson Graduate School of Business, Los Angeles) analisou as taxas de retorno de investimento em arte na América Latina in *The Economics of Latin American Art: Creativity Patterns and Rates Return*

(National Bureau do Economic Research, Cambridge, Working paper, 2004); Hewings, Israilevich e Schindler (1995; 1996) analisaram as interações entre exibições e economia regional;

Suiça

Bruno Frey, da Universidade de Zurique (*Economia da Arte*) Curso ministrado em Barcelona, 2000;

Itália

Guido Candela, Paolo Figini e Antonello E. Scorcu, professores do Departamento de Ciência Econômica da Universidade de Bolonha.

Nota: outras pesquisas dos autores aqui citados (ou em parcerias) estão incluídas na bibliografia final ou podem ser acessadas em <http://www.scholar.google>

5.1.1. Proteção da poupança contra desvalorização

No contexto de incerteza monetária, em âmbito mundial - decorrente, sobretudo, da aceleração do ritmo inflacionário em todos os países (desenvolvidos e do Terceiro Mundo) e da depreciação da moeda, inclusive nos países altamente industrializados do mundo ocidental - os investimentos em obras de arte têm respondido aos anseios gerais de proteção da poupança contra as depreciações monetárias. Firma-se, então, a posição de destaque das aplicações em obras de arte, cujo conceito já vinha se impondo desde os anos 50, em comparação a outros tipos tradicionais de investimento.

Análises do comportamento do mercado de arte nos países mais prósperos do mundo ocidental, elaboradas por *experts* de grandes bancos e organizações de investimento para orientação de seus clientes, confirmam a tendência geral à alta constante e rápida dos preços dos bens artísticos.

No entanto, geralmente esclarecem que se trata de investimento complementar, ao lado de pedras preciosas, bens fundiários, valores mobiliários e outros, cujo ganho depende, primeiramente, de criteriosa escolha dos objetos e, em segundo lugar, de o investidor não se desfazer deles rapidamente. E enfatizam que dois quadros, desenhos ou gravuras jamais são equivalentes e a cotação de cada um deles depende do pintor ou da escola, o que exige comparação de seus preços em vários anos.

Então, apesar de suas peculiaridades, o investimento em arte ocupa importante lugar, sobretudo a partir dos anos 50 e 60, não apenas junto, mas até mesmo acima das pedras preciosas, dos bens fundiários e dos valores mobiliários. E a negociabilidade das "belas-artes" revela-se muito promissora, com cotações tendentes a se ajustar ao curso das moedas mais fortes.

Ponderação e continuidade parecem ser as principais condições lógicas do investimento em arte, entendido como complementar e não substitutivo às formas tradicionais de investimentos mobiliários e imobiliários.

Trata-se de complemento, insistem os financistas, particularmente resistente em período de depreciação monetária e atraente a longo prazo.[1]

---

[1] "... *segurança, valorização e liquidez são as três cores primárias do mercado de investimento em arte*", diz Roberto S. Figueiredo (*Guia das Artes Plásticas*. São Paulo, Casa Editorial Paulista, ano I, n. 1, set.-out. 1986, p. 58). Lembra, porém, que o investimento em arte não é significativo a curto prazo. *Mas "enquanto se aguarda a valorização da obra, ela é 'curtida' pelo colecionador ou investidor, o que já é mais que dividendo"*.

5.1.2. Retorno: prazer estético e/ou ganho financeiro

Em diversas oportunidades já insistimos nos riscos a que está sujeito o investimento em obras de arte. Perguntamos agora: se tal investimento é de alto risco e nem sempre a taxa de retorno é significativa (sobretudo se forem descontadas as comissões dos vendedores, as despesas de manutenção ou guarda, as despesas com seguro), será o ganho financeiro o único motivador dos compradores?

Na realidade, além da expectativa de ganho financeiro, a maior parte dos "consumidores" é motivada pelo prazer estético. Na hipótese de não poder somar ambos, resta a esperança de conseguir taxa de retorno.

Entretanto, afora os casos de decisão "por impulso" ou de compra por prazer estético, devem ser observadas algumas regras básicas, entre as quais a notoriedade do pintor, características da obra de arte, seu histórico e estado de conservação. Em outros termos, é necessário que o investidor se torne um verdadeiro amador para não ter decepções. Deve "aprender a ver" e a escolher calmamente; deve sentir amor pelo que compra e entender o mundo artístico que fala a linguagem da alma ou que consegue dialogar com a tecnologia moderna.

Qualquer que seja a escola ou tendência escolhida, o amador deve: comprar as obras criativas, isto é, aquelas que apresentem ideias novas ou uma nova maneira de ver, sejam de artistas anônimos ou famosos; escolher a melhor época e o melhor tema de um artista; considerar a realidade dos preços do mercado, no momento da compra, mas não hesitar em pagar mais por uma obra rara e bela da melhor fase do artista.

Cia. Paulista de Leilões

Rua Oscar Freire, 246
Cequeira Cesar - São Paulo
(11) 3082-5236 ou 3062-7954

Fundada em maio de 2002, a Cia. Paulista de Leilões tem como proposta a agilidade comercial e diversidade de obras. Foram realizados mais de 50 leilões, com disponibilização de mais de 40 mil ítens entre obras de arte, pinturas nacionais e internacionais, mobiliário antigo, relógios, pratarias, esculturas e objetos de decoração.

CIA. Pauli
Leilões
HOJE
EXPOSIÇÃO
DE
LEILÃO

5.1.3. Demanda e oferta de reserva

Em determinadas condições, sobretudo em períodos de crise ou recessão econômica, o preço das obras de arte pode diminuir de tal maneira que os *marchands* se tornam compradores, ao lado dos colecionadores e do público em geral. Ou então, ao contrário, o preço das obras de determinados pintores aumenta de tal forma que inclusive os pequenos colecionadores tornam-se vendedores, colocando no mercado quadros até então utilizados para seu "consumo" ou deleite pessoal.

Isso significa que para cada indivíduo há um preço de reserva para uma obra de arte em particular, abaixo do qual a pessoa se torna um demandador de mais quadros e acima do qual se torna um fornecedor de quadros.

5.1.4. Especulação

É a negociação no mercado a termo. Os especuladores, agentes econômicos, apostam que o futuro preço à vista de um quadro, bem não perecível, será diferente do preço especificado em um contrato a termo de hoje.

Quando compram a termo, os especuladores apostam que o preço à vista de um quadro, na data de vencimento futuro, será maior do que os preços a termo correntes; quando vendem a termo, ao contrário, apostam que o preço à vista será menor. Em ambos os casos, a diferença constituirá seu lucro em cada unidade de bem artístico vendido, já que o especulador "aposta" que haverá uma diferença entre o preço futuro (ou preço real de mercado em alguma data futura especificada) e o preço a termo (ou preço futuro esperado, que é colocado no contrato).

Todavia, a especulação não está limitada aos mercados a termo, pois qualquer pessoa que tenha ativo ou passivo é, por definição, um especulador.[2]

É necessário reconhecer que comprar obras de pintores desconhecidos, conservá-las durante vários anos para ganhar no momento de sua eclosão no mercado, além de significativo capital, demanda coragem, talento para gerir estoques e uma série de providências para diminuir o tempo de "gestação".

Assim é que foram necessários 50 anos para que os impressionistas atingissem preços elevados, 30 para os cubistas, um pouco menos para os abstratos e apenas alguns meses para algumas correntes ou escolas de nossa época. A contínua diminuição desse prazo comprova que especular a termo é uma "arte" para o *marchand*.

Grande parte do lucro dos especuladores apoia-se no fato de ser a obra-prima um bem de oferta inelástica ou quase inelástica. A união de compradores em consórcios e clubes de compra[3], por exemplo, constitui mercado a termo, onde há apostas em ganho futuro.

Marchands, colecionadores ou organizações que compram e vendem obras de arte especulam quando emprestam quadros a museus ou a importantes exposições, para incluir em seu histórico e provocar o aumento futuro de seus preços.

Há toda uma série de organizações que se baseiam em recursos ou contribuições dos próprios artistas para promover eventos, publicar livros, manter colunas em jornais ou revistas especializadas etc. Os pintores contribuem financeiramente porque esperam que com a

---

[2] "Na medida em que você tem um interesse de longo ou de curto prazo em qualquer ativo, você é por definição um especulador", afirma Roger LeRoy Miller, *Microeconomia-teoria, questões e aplicações.* (Trad.) São Paulo: McGraw-HiII do Brasil, 1981, p. 1490

[3] Cf. item 4.2.1, capítulo 4, deste trabalho.

divulgação nos meios de comunicação suas obras se tornem conhecidas e valorizadas - o que justificaria até sacrifícios de descontos ou desembolsos financeiros em dado momento.

Várias técnicas de especulação serão indicadas a seguir, no item sobre os riscos de investimento em obras de arte, observando-se que frequentemente o artificial aumento de preços tem curta duração.

5.2. Riscos do investimento em arte

O entusiasmo provocado pelas altas cotações de pintores de diversas correntes ou tendências, sobretudo os impressionistas, levou à generalização da ideia de que o investimento em arte oferece excelente retorno.

De fato, como já dissemos, é um investimento complementar a outros, imobiliários e mobiliários, mas que está sujeito a vários riscos, com oscilações de preços decorrentes da variação da moda e da conjuntura econômica, além da possibilidade de furto, roubo ou destruição, bem como de aquisição de um quadro falso.

Apesar disso, alguns autores, como Poli[4], mostram-se especialmente otimistas com o investimento em obras de arte, mesmo tendo consciência de sua queda em épocas de recessão. Assim, por exemplo, não ignoram o rude golpe que o mercado de arte sofreu com a crise econômica de 1929, iniciada em Nova York e irradiada para o mundo inteiro: as cotações dos pintores caíram vertiginosamente; os colecionadores tentaram recuperar o possível, colocando suas telas no mercado; os *marchands* rescindiram seus contratos com os artistas, e os financiadores

---

[4] POLI, Francesco. *Producción artística y mercado*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p. 51-52.

retiraram precipitadamente seus capitais. Apenas os artistas consagrados e os grandes *marchands* conseguiram sobreviver à queda geral. Aqueles colecionadores que dispunham de algum recurso compraram muitas obras importantes a preços 10 ou 20 vezes inferiores aos da cotação.

Os "atores" do mercado de arte que, naquele momento, agiram com otimismo, talvez então considerado excessivo, constataram que, passados os efeitos dessa crise ou "tormenta", o mercado recuperou seu dinamismo. Aceitaram o risco e posteriormente ganharam com esse investimento. Aliás, durante a Segunda Grande Guerra, a arte, sobretudo a pintura, representou também um investimento significativo, que escapava aos controles do fisco e à inflação galopante. E, desde essa época, tem sido crescente a aceitação da obra de arte como investimento seguro, apesar de sujeito aos reflexos da conjuntura econômica interna e externa.

Realmente, entre os diversos fatores que atuam sobre o mercado de arte não são desprezíveis a conjuntura internacional e a atitude psicológica do investidor no momento da aquisição de uma obra - já que pode ser levado por impulso, guiando-se mais pelo gosto e pela beleza do que pelo negócio.[5]

Também não são desprezíveis os efeitos das flutuações da moda sobre o preço de obras de arte.

---

[5] É comentada a infeliz decisão de um jovem comprador quando o *marchand* Vollard inaugurou a Galeria com seu nome na Rua Laffitte, nº 6, em Paris. Apresentava um desconhecido: Vincent van Gogh. Os amadores não acorreram à exposição, o que chamou a atenção para um jovem visitante que ia diariamente admirar o *Campo de papoulas*. Desejava oferecê-lo como dote à sua filha recém-nascida, porque seu primo confiava na valorização de obras de arte. Mas hesitava entre esse quadro de menos de 500 francos e uma aquarela de Detaille de 15mil francos. Decidiu-se, finalmente, por este último, perdendo a oportunidade de fazer um bom negócio, com a posterior valorização de Van Gogh.

Investimento em Pintura

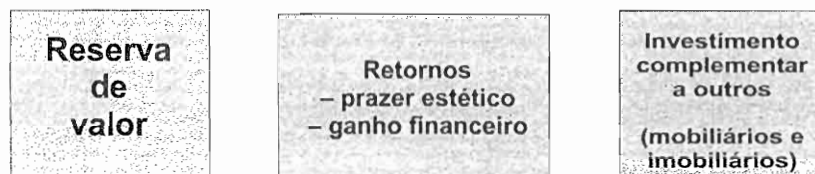
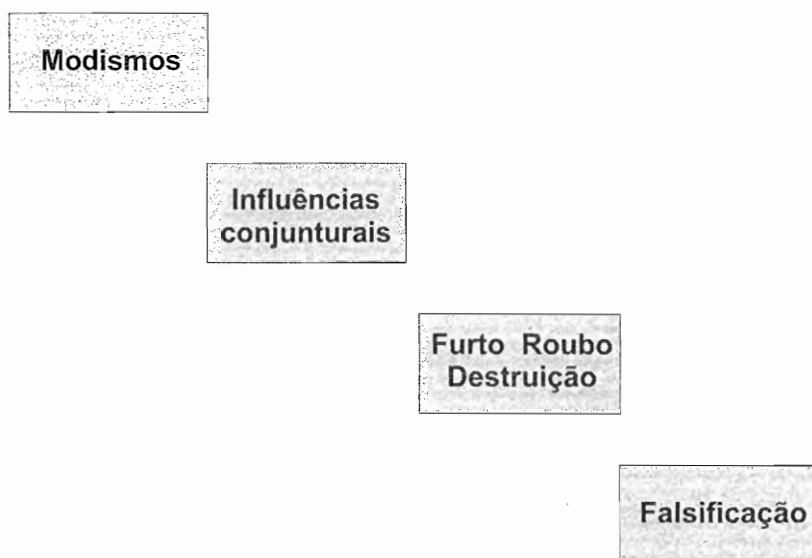
1. Vantagens

Reserva de valor	Retornos – prazer estético – ganho financeiro	Investimento complementar a outros (mobiliários e imobiliários)

2. Cuidados

Ponderação	Continuidade

3. Riscos

- Modismos
- Influências conjunturais
- Furto Roubo Destruição
- Falsificação

5.2.1 Variações da moda

O valor das obras de arte está diretamente ligado ao variável "mundo da arte", constituído por uma rede de atividades interligadas de todos aqueles que contribuem direta ou indiretamente para a elaboração da obra de arte até seu estado final.

Ora, esse "mundo da arte" muda constantemente em decorrência de diversos fatores, como a evolução do recrutamento de seus membros, do volume de recursos disponíveis, dos tipos de público etc. Então, por exemplo, no caso da pintura, sua materialidade física não representa tudo, já que ela é reinterpretada com frequência. Consequentemente, o intérprete é de especial importância na determinação não só dos caracteres, como do valor da obra. Nesse sentido, Becker[6] afirma que as qualidades não pertencem às obras de arte, mas são a elas atribuídas por indivíduos do "mundo da arte", que têm a mesma maneira de pensar.

Por isso, alguns analistas recentes, dominados pelo pessimismo, chegaram a afirmar que investir em arte é apostar na manutenção da preferência do público. Em cada época há um gosto dominante no mercado: os acadêmicos do passado são hoje preteridos pelos impressionistas, mas, na época em que estes surgiram, tiveram de se contentar em expor no Salão dos Recusados; os pintores abstratos, exaltados de modo quase exclusivo há alguns anos, começam a constatar a emergência de novos figurativistas. Não se pode afirmar com absoluta certeza que os mestres reconhecidos e consagrados, cujos nomes figuram em todas as histórias de arte, continuarão sendo os preferidos. Rafael, outrora considerado "divino", está sendo apontado como "enfadonho"; os grandes retratistas ingleses do século 18 atingiram o máximo da valorização entre as duas guerras mundiais, e depois sua cotação diminuiu.

Ou, então, obras são recusadas porque ainda não foram "aceitas" pela moda vigente: é conhecido o fato de Van Gogh não ter conseguido vender suas obras; o

---

[6] BECKER, Howard S. La distribution de I'art moderne. In: MOULIN (org.), *Sociologie de l'art.* La Documentation Française, 1986, p. 434-436.

Museu de Luxemburgo recusou a doação de Gauguin - A Virgem com o Menino - quando de sua volta do Taiti, em 1899; Cézanne teve dificuldade para vender uma natureza-morta em 1898, com o objetivo de auxiliar Gauguin; em 1895, vários quadros de Renoir ficaram muito tempo à espera de comprador, na loja de arte de Ambroise Vollard, em Paris.

Duret[7] chega a ser mordaz quando observa que, em 1875, um ilustre diretor de galeria pretendia que a aquisição de um quadro de Troyon, então na moda, fosse *"uma aplicação tão sólida quanto a compra de um título do governo francês"*. Critica-se que o futuro confirmou previsão: ambos valem pouco.

O fenômeno da moda na arte está ligado à alternância do gosto por determinada corrente ou modo de concepção de um quadro, o que pode interferir em seu preço, no decorrer do tempo.

É o caso, por exemplo, de Meissonnier, o pintor de Napoleão III, que executou numerosas cenas militares, narrando as batalhas do imperador. Sua cotação, que atingira elevadíssimos índices, sofreu queda vertiginosa em nossa época.

Há modas que vão e voltam - como o fenômeno *painting rush* -, que apareceu depois da Segunda Guerra Mundial e renovou-se na década de 70 com a demanda dos colecionadores japoneses, que invadiram as galerias europeias.

Os *marchands* e críticos de arte também exercem influência sobre as vagas da moda em arte, através de opiniões frequentemente carregadas de juízo de valor. De suas apreciações positivas ou negativas surgem, não raro, "etiquetas", que vão servir de denominação a

---

[7] DURET-ROBERT, François. "Faut il investir en art?" *Connaissance des Arts*, 382, p.109-114, déc. 1983.

grupos de pintores. É o caso do nome "impressionismo", atribuído por Leroy[8],em 1874, a um grupo de artistas inovadores, que buscavam fixar rapidamente a "impressão" de um momento fugidio.

Diante de tantos fatores que atuam sobre a moda, Chamberlain[9] aconselhava seus leitores e consulentes a comprarem arte por prazer, já que ninguém podia realmente prever com segurança se os preços iriam subir ou cair, particularmente na época contemporânea. Tal situação, afirmava, era válida até para os *antigos masters*, sujeitos às flutuações imprevisíveis da moda. Citava ele informações sobre companhias de investimento, leilões, galerias, colecionadores, *marchands*, críticos, artistas e outros, procurando mostrar que o investimento em arte era sinônimo de especulação. Por isso, apoiava as recomendações de cuidado de Burnham[10] e os conselhos práticos de Rush[11] ao se montar uma coleção para prazer, lucro ou proteção contra a inflação, tais como analisar o estado da pintura, qualidade, autenticidade, cotações no mercado internacional etc.

De fato, algumas especulações conhecidas estão ligadas a interferências na moda vigente. Assim, há companhias de investimento que doam ou emprestam pinturas a bons museus para despertar o interesse dos compradores e, em seguida, aumentam os preços de venda, pois o valor de um artista é maior quando tem ou teve obra em coleção ou exposição especial de museu. Ou, então, os *marchands* dão descontos especiais às aquisições de museus para provocar a alta de determinados pintores. Em certo sentido, podem

---

[8] SCHWARTZ, Alain. Le *discours économique* de *l'art pictural.* Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, 1975.

[9] CHAMBERLAIN, Betty. Professional page - Investiment in art. *American Artists.* NewYork, july 1973.

[10] BURNHAM, Sophy. *The art crowd.* New York: David Mekay, 1973.

[11] RUSH, Richard. *Art as an investment.* New York: Prentice-Hall Inc., 1961.

exercer influência para a divulgação de modismos em pintura. Do ponto de vista financeiro, entretanto, não têm sido consideradas refúgio monetário ou investimento confiável as pinturas contemporâneas em que o artista usa materiais perecíveis ou banalizados, tais como sucata, colagem de jornais e revistas, pedaços de objetos (rodas de bicicleta, partes de cadeira e outros).

5.2.2. Influências conjunturais

Os mais pessimistas estudiosos do assunto afirmam que, além de não serem especialmente lucrativas, ao contrário do que geralmente se pensa, as pinturas sofrem os reflexos das variações econômicas conjunturais.

Stein observa que o valor das pinturas é especialmente inseguro em períodos de recessão econômica, podendo aumentar e diminuir, tal como o mercado de ações. O retorno do investimento em pintura contém, portanto, substancial elemento de risco.

Do ponto de vista meramente técnico, sabe-se que no mercado de ações a oportunidade de retorno ocorre a longo prazo. Então, o investidor não deve esperar ganhos imediatos e precisa, também, estar preparado para turbulências e emoções com eventuais quedas de preços.

Realmente, os fatos têm mostrado que certos problemas conjunturais podem influir negativa ou positivamente sobre as cotações das obras de arte, dependendo do comportamento do consumidor na tentativa de defender sua poupança.

Como já foi dito, Baumol[12] e Bowen, ambos da Universidade de Princeton, analisaram as artes do

---

[12] BAUMOL, W. e BOWEN, W. *Performing arts - The economic dilemma*. New York: T. Century Fund, 1966.

espetáculo através de modelo que tem sido aplicado por alguns pesquisadores[13] a outras artes. Em seguida, Baumol[14], em estudo sobre a ausência de equilíbrio no mercado de artes visuais, salientou que o mercado de artes contrasta com o dos produtos manufaturados porque nestes o preço de equilíbrio resulta da lei da oferta e da procura: se o preço for maior do que seu nível de equilíbrio, a produção aumentará e, consequentemente, o preço cairá. A chave é, então, a grande elasticidade da oferta, no caso de produtos manufaturados. Mas, em relação à obra de arte, a oferta é absolutamente inelástica (artista falecido) ou quase inelástica (artista vivo).

Com base em análises esparsas, tentamos apresentar as principais diferenças entre o mercado de ações e o mercado de arte:

> → o mercado de ações aproxima-se da concorrência perfeita devido ao grande número de proprietários-acionistas, ao passo que o proprietário de um Caravaggio, por exemplo, detém um monopólio;
>
> → as ações são representadas por um grande número de apólices homogêneas, todas substituíveis perfeitamente entre si, enquanto cada obra de arte famosa é única, ainda que do mesmo artista, já que duas telas de um mesmo pintor (Monet, Picasso ou outro) sobre um mesmo tema são substitutos imperfeitos. E no caso de um artista famoso já falecido, a oferta é igual a zero ou absolutamente inelástica;

---

[13] LEROY, Dominique. *Economie des arts du spectacle vivant.* Paris: Economica, 1980.

[14] BAUMOL, W. Unnatural value: or art investment as floating crapgame. *The American Economic Review,* 75 (2), p. 10-14, may 1986.

→ as transações com ações são frequentes, enquanto a revenda de um objeto de arte pode não ocorrer durante muitos anos ou até séculos;

→ a cotação das ações é amplamente divulgada no mercado formal (Bolsas de Valores), mas o preço de transação de uma obra de arte é geralmente conhecido apenas pelas partes envolvidas e pode correr, inclusive, no âmbito da economia informal, subterrânea ou escondida;

→ no caso de uma ação, o preço de equilíbrio é a parte do valor presente, descontado da expectativa de futura margem de lucro da companhia emitente. Em uma obra de arte é difícil conhecer o valor real de equilíbrio do preço.

Em síntese: no mercado de arte há menos forças confiáveis regulando os preços, em comparação com o que ocorre no mercado de ações. Não é raro os críticos de arte "ajudarem" a aumentar cotações com comentários favoráveis e divulgação de fotos em meios de comunicação de ampla difusão. Na maior parte das vezes, os comerciantes e os próprios artistas pagam para que reproduções de obras de arte, em cores, apareçam em colunas especializadas de revistas, jornais, catálogos de galerias, livros e outros meios de comunicação (inclusive virtual).

Por outro lado, as tentativas de análise objetiva dos problemas do mercado de arte, através de pesquisas especiais, têm tido pouco êxito.

Alguns autores tentam, porém, mostrar que a noção de valor das obras de arte obedece a "leis" econômicas, o que possibilita projeções para calcular seu valor futuro.

Bernier[15] era pessimista: considerava "lenda" que os objetos de arte constituíssem aplicações de rápida liquidez, tal como as ações cotadas em Bolsa. Criticava também as conclusões do Primeiro Colóquio Europeu sobre Investimento em Obras de Arte, realizado em Bruxelas, em dezembro de 1976. Para ele, não se substituiria jamais a fórmula de Poussin, *"o fim supremo da arte é o deleite, a contemplação"*, pela fórmula mercantilista de que *"o fim supremo da arte é a especulação"*. Advertia que os colecionadores, os historiadores da arte, os *marchands* e outros exerciam influência durante cerca de 40 anos, mas, depois desse período, não condicionavam mais o gosto do público, fato que podia repercutir negativamente sobre os preços das obras de arte até então supervalorizadas.

Stein[16] procurou provar cientificamente que os investimentos em obras de arte não são particularmente lucrativos, com base no modelo desenvolvido por Sharpe e Lintner (modelo diagonal ou modelo de mercado). Partiu da quantificação e análise da valorização monetária de quadros no período de 1946 a 1968, fixando apenas o estoque de obras cujos artistas haviam falecido antes de 1946. Considerava as obras de arte bens econômicos extraordinários, com características de bens duráveis heterogêneos, cujos valores iam de alguns dólares até milhões deles; quando em museus, eram bens públicos, uma vez que todos podiam utilizá-los, isto é, contemplá-los; eram bens de consumo, para admiração e deleite; e bens especulativos, porque sua procura determinava a valorização futura e a expectativa dessa valorização estimulava a demanda.

---

[15] BERNIER, Georges Bernier. *L'art et l'argent - Le marché de l'art au XX, siécle*. Paris: R. Laffont, 1977, p. 339.

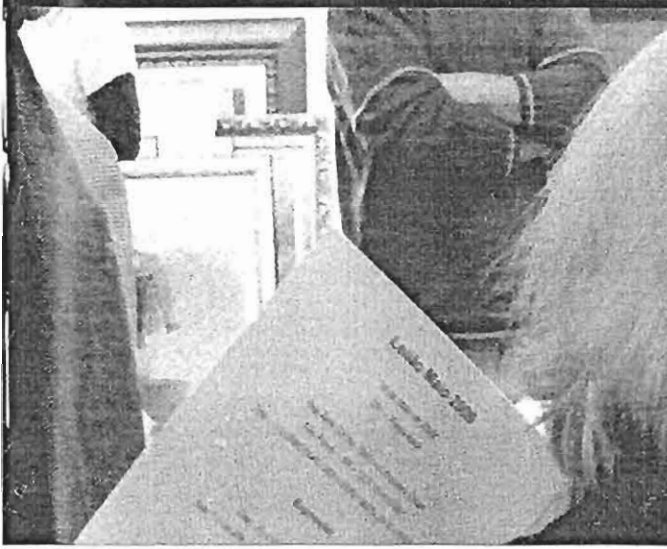
[16] STEIN, John Picard . The monetary appreciation of paintings. *Journal of Political Economy,* 85(5), p.1.021-1.035, oct. 1977.

PSM - Espaço de Arte

Rua Bela Cintra, 1561
Jardins - São Paulo
(11) 3088-0049

A PSM atua no mercado de arte desde 1987. O sócio proprietário "Pepe" imigrou da Espanha na década de 1940, trazendo na bagagem seu conhecimento na arte de entalhar a madeira. Aqui no Brasil especializou-se em molduras, criando para cada artista um modelo exclusivo. Desenvolveu uma técnica que possibilitou ensinar a muitos a sua arte e que hoje em dia trabalham como entalhadores em vários estabelecimentos e também em seus próprios negócios. Com o conhecimento no mercado de arte adquirido ao longo dos anos, a PSM passou atuar não só como molduraria, mas como galeria, casa de leilões e espaço cultural.

Fotos: Leiloeiro Helio Deutsch em leilão na PSM

LEILÃO
DE
ARTE

Goetzmann[17] construiu séries temporais com índices de rentabilidade para estudar o investimentos em pinturas, testar a eficiência do mercado e avaliar os componentes de risco associados à propriedade de bens de arte. Estudou também as tendências ou mudanças do gosto dos compradores ao longo do tempo e sua relação com pinturas e outras classes de ativos e identificou diferentes riscos associados aos investimentos em arte. Observou, então, que em períodos longos o risco diminuiu.

Singer e Lynch[18] investigaram se os mercados de artes visuais eram racionais, isto é, se na determinação dos preços os agentes usavam toda a informação relevante, tanto histórica como crítica, e toda a informação disponível sobre a autenticidade da obra. Ambos os autores observaram, porém, que era incompleta a informação dos "Catalogues Raisonnés, o que tornava arriscado o processo de autentificação.

De modo geral, devido à imperfeição do mercado de arte, as opiniões dos *experts* e críticos de arte são as que mais influenciam a demanda, com reflexo nos preços.

Embora poucos pesquisadores acadêmicos tenham pesquisado a variação dos preços das obras de arte no mercado (como vimos na Introdução e no decorrer do Capítulo 4 deste trabalho), a tendência geral é de que o investimento em arte parece não compensar seu alto risco.

Como já foi ponderado, parece ainda que, além das motivações culturais, não há explicações econômicas para as mudanças nos gostos dos consumidores. E como a demanda da arte está fortemente ligada ao mercado financeiro, a opinião geral tem sido de que se trata de

---

[17] GOEZTMANN, William. Accounting for taste: an analysis of art returns over three centuries. *First Boston Working Papers Series*, nov 1990.

[18] SINGER, Lesliee & LYNCH, Gary. Are multiple art markets rational?, *Journal of Cultural Economics*, v. 21, p. 197-218,1997.

um bem de luxo escolhido pelo investidor como proteção contra as flutuações econômicas.

Às variações da moda e aos problemas conjunturais que podem influir sobre os investimentos em obras de arte, estimulando-os ou desencorajando-os, somam-se os riscos de perdas decorrentes de furto, roubo e destruição.

5.2.3 Furto, roubo, pilhagem e destruição

Além da incerteza financeira, a obra de arte está sujeita a outros riscos, tais como furto, roubo, pilhagem e destruição (incêndio, inundação e outros sinistros).

Segundo a Interpol (Organização Internacional de Polícia Criminal), o roubo e o furto de bens artísticos são o terceiro delito mais rentável do mundo, depois do tráfico de armas e de drogas.

É evidente que os piratas da arte sabem identificar a qualidade de uma obra de arte e sua liquidez no mercado, bem como a necessidade de delicado manuseio das peças (algumas podem perder seu valor com um simples arranhão).

O Brasil é um atraente alvo devido à ineficiência das instituições que guardam patrimônios de arte, e não por seu acervo - aliás, muito pequeno em comparação com Itália, Inglaterra, Estados Unidos, Espanha ou França.

Na França são roubadas em média 6 mil obras de arte por ano. No entanto, desde 1975, existe um setor da polícia especializado em crimes contra bens culturais. Os policiais fazem cursos em escolas de belas-artes e têm acesso a banco de dados integrado a outros países da

União Europeia, com possibilidade de consultar uma lista de bens roubados contendo foto, descrição da peça, valor estimado, nome da vítima e metodologia dos bandidos.

Por essa razão, a França prende cerca de 60 ladrões de arte por ano e recupera, em média, 47% do material roubado.

Nos Estados Unidos, alguns museus embutem identificadores eletrônicos em suas principais obras para que possam ser localizadas em caso de roubo. As obras de arte furtadas são catalogadas no National Stolen Art File, que, além de ser acessado pela polícia, pode ser consultado por instituições e comerciantes de arte.

Calcula-se o movimento do mercado de arte furtada ou roubada em vários bilhões de dólares por ano, o que faz supor o envolvimento simultâneo de *marchands* clandestinos, colecionadores inescrupulosos, receptadores, escroques, guerrilheiros, terroristas, policiais e funcionários alfandegários corruptos, entre outros.

O cinema tem explorado esse tema em filmes de grande sucesso e mostrado a habilidade dos *piratas da arte* - inclusive simpáticos "ladrões de casaca", que conseguem anular, em segundos, modernos e sofisticados aparelhos de segurança.

Estima-se que, apenas na década de 1980, cerca de 60 mil obras de arte de diversos gêneros desapareceram da Europa, sendo 40 mil apenas na Itália.

Aliás, a rota dos "piratas" da arte costuma ligar países fonte de arte a países consumidores de economia dinâmica e próspera.

Durante muito tempo foi mais importante o roteiro que ia da Europa das artes aos Eua enriquecidos, com destaque para o eixo Itália-Nova Iorque.

Mas essa rota, no primeiro *boom* do mercado de arte, acompanhou o caminho da forte valorização da moeda japonesa em relação ao dólar, fato que transformou Tóquio em importante mercado mundial de arte. Então, sobretudo no período do "milagre econômico japonês", o Japão mostrou ao mundo que tinha podere prestígio, e valorizava a arte de um pintor que se inspirara em estampas japonesas[19] - Vincent van Gogh (1853-1890).

Em 1987, o Japão comprou a tela *Íris*, pintada há mais de um século (maio de 1889), quando o artista estava em Saint-Rémy (França), e leiloada pela família Witney Payson, na Sotheby's de Nova Iorque, por 49 milhões de dólares (mais 10% de comissão).

O preço superou o recorde de US$ 36 milhões (mais 10% de comissão) pagos por outra tela de Van Gogh, também em 1987: *Girassóis,* da série em tons laranja e amarelo que o artista pintou para decorar sua casa em Arles e receber seu amigo Gauguin. O comprador misterioso que a arrematou em leilão da Christie's (Londres), e depois identificado, era a Companhia de Seguros Yasuda, japonesa, que preparava as comemorações de seu centenário, em 1988.

No início do século 21, entretanto, o segundo *boom* do mercado de arte ampliou-se com as "rotas virtuais" Europa-extremo Oriente", com destaque para a China. Então, os furtos e roubos de arte globalizaram-se e os roteiros atuais tendem a reproduzir a famosa teia de comunicação das infovias da Web.

Nesse contexto, está aumentando também a atuação dos "piratas da arte", inclusive nos países emergentes como os BRICs - Brasil, Rússia, Índia e China.

---

[19] Japonaiserie Oiran, cópia de estampa japonesa de Van Gogh, datada do verão de 1887 - Rijksmuseum (Amsterdã). Reflete o culto das coisas japonesas, então na moda em Paris a partir da década de 1860.

Há muitos anos, o Brasil vem perdendo parte importante de seu patrimônio histórico e artístico. Obras sacras, por exemplo, continuam "sumindo" de pequenas igrejas no interior do País (Diamantina, Ouro Preto, Salvador, Recife, Embu, Paranaguá, entre outras cidades brasileiras) - a maioria sem nenhuma documentação, foto ou especificação para tentativas de recuperação.

Há cerca de dez anos, o governo brasileiro fez convênio com a Interpol e catalogou quase mil bens culturais, entre quadros, esculturas, documentos e obras sacras. Segundo informação do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do Ministério da Cultura), entretanto, há dados e fotos de apenas um terço desses bens. E até agora, somente 35 bens foram recuperados.

O furto espetacular do prédio do MASP (São Paulo, SP), em dezembro de 2007, significou a perda de uma obra de Picasso e de outra de Portinari, e reabriu a polêmica da insegurança dos museus brasileiros (ver a Parte III deste trabalho).

Alguns casos internacionais famosos

Em 1979, o jornalista Peter Watson[20], do Sunday Times, contou sua história verídica na tentativa de recuperação da *Natividade*, de Caravaggio (1573-1610), notável artista que, apesar de sua curta vida, deixou intensa marca na pintura do século 17, quer por seu estilo revolucionário de usar contrastes

[20] WATSON, Peter. *Les pirates de L'art.* (Trad.) Paris : B. Grasset, 1985.

de luz (*luminismo*), quer por sua busca de modelo entre as pessoas simples do povo (vendedores, músicos ambulantes, ciganos).

Apoiado por grandes galerias de arte e pela Scotland Yard, Watson disfarçou-se de importante comprador e penetrou no submundo do tráfico de pinturas de grandes mestres. Começou frequentando salas de leilões de venda em Londres e Nova York, onde comprava por preços recordes as telas dos artistas mais reputados. E enfrentou os mais diversos riscos, inclusive um atentado à bomba e um tremor de terra, refazendo o trajeto de várias importantes obras de arte misteriosamente desaparecidas.

Na realidade, os furtos e roubos continuam sucedendo até mesmo à luz do dia, e mostram excepcional técnica, planejamento e ousadia.

Na França, tornou-se famoso o furto do Museu Marmottan (Paris) em 1985, quando três homens armados trancaram os vigias em um compartimento, reuniram os visitantes em uma sala e, em menos de cinco minutos, levaram nove quadros famosíssimos e invendáveis de grandes impressionistas. Entre eles estava *Impressão, sol nascente*, de Claude Monet (1840-1926), que inspirou a denominação 'Impressionismo' a um dos movimentos artísticos mais intensos e criativos de toda a história da arte, e que se opôs, no início da década de 1870, aos métodos da Escola de Belas-Artes de Paris.

No museu de Belas-Artes Jules-Chéret (Nice, França), obras furtadas em agosto de 2007 foram recuperadas pela polícia francesa duas

semanas depois e, segundo sua informação, a ação fora executada por um comando especializado no furto de obras de arte - homens encapuzados e armados, que aproveitaram o afluxo de visitantes em um domingo de "entrada gratuita", e levaram quatro quadros de "valor inestimável": dois do holandês Jan Brueghel (Allégorie de l'Eau e Allégorie de la Terre); um quadro de Claude Monet (1840-1926) - Falaises près de Dieppe (de 1897), e outro de Alfred Sisley (1838-1899) - Allée de Peupliers de Moret, pintado em 1890.

Do grande rol de furtos, dois tiveram excepcional repercussão internacional:

→ *Mona Lisa, La Gioconda ou La Joconde*, óleo sobre madeira (0,77 x 0,53), foi roubada do Louvre em 1911 e reapareceu na Itália anos depois. Obra de mais de 500 anos, do artista italiano Leonardo da Vinci, é provavelmente o retrato mais famoso da história da arte e a maior atração do Louvre de Paris (com sala especial a partir de 2007). Iniciado em 1503 e terminado em 1506 ou 1507, representa uma mulher com expressão introspectiva e um tímido e sedutor sorriso.

São muitas as especulações - o artista teria pintado a mulher ideal, sua mãe ou sua amante, ou a amante de um de seus mecenas ou, ainda, seu próprio autorretrato (explicado pelos traços andróginos do rosto). Ou talvez seja Lisa Gherardini, esposa do mercador Francesco del Giocondo, retratada a pedido de seu marido em comemoração a seu

segundo filho, hipótese reforçada por suas mãos levemente inchadas e pelo gesto de proteção do ventre, típico de gestantes. Esta suspeita é reforçada por um véu que envolve os ombros de Mona Lisa, um costume tradicional entre mulheres que esperavam filhos na época da Renascença italiana. O véu foi constatado recentemente por raios infravermelhos - detalhe quase não percebido devido ao escurecimento da pintura e confirmado por pesquisas de Michel Menu, do French Museums' Center for Research and Restoration, com escritório no Louvre.

→ *O Grito*, pintura do norueguês Edvard Munch (1863-1944), exposta na Galeria Nacional de Oslo - uma das obras mais importantes do movimento expressionista mundial. Classificada como arte demente e, mais tarde, como "arte degenerada" sob o regime nazista, teve ampla aprovação do público e tornou-se ícone internacional do expressionismo, reproduzido intensamente pela mídia.

Das quatro versões do artista, duas foram roubadas: (1) a primeira, exposta em 1893 (técnica de óleo e pastel sobre cartão de 91X73,5 cm), apresentava uma figura humana estilizada, andrógina, sem cabelo, muito angustiada, sob um céu de cores quentes. Chega-se a "ouvir" o grito e a "sentir" a dor do personagem - sensações reforçadas pelas cores e pelo ambiente torto - exceto a ponte, que é reta. Fazia parte de um conjunto sobre as fases de um caso amoroso - do encantamento inicial à ruptura

traumática. Como já se disse, o roubo ocorreu em pleno dia e os ladrões deixaram a mensagem: *"Obrigado pela falta de segurança"*; mas foi recuperado pela polícia local em ação conjunta com a Scotland Yard; (2) A segunda versão (83,5X66 cm, têmpera sobre cartão), estava no Munch Museum de Oslo até o assalto armado de ladrões, em 2005. Apesar dos rumores de que o quadro fora queimado para eliminar a prova do crime, a polícia norueguesa conseguiu recuperá-lo em agosto de 2006, embora muito danificado; (3 e 4) A terceira versão pertence ao mesmo Museu de Oslo e a quarta versão é propriedade particular.

Os estudiosos do assunto constataram que apenas cerca de dez por cento dos furtos e roubos são cometidos no próprio interior das organizações, com a colaboração de guarda, membros do pessoal administrativo; ou com a colaboração de domésticos, no caso de coleções particulares.

Espoliação e pilhagem

Durante guerras ou ocupações militares de países é frequente a espoliação de obras de arte. O exemplo mais citado é a espoliação de judeus pelos nazistas na 2ª. Grande Guerra e as posteriores operações de *restituição* e/ou *indenização* dos descendentes de colecionadores ou de famílias que conseguiram comprovar a propriedade.

Esses problemas têm constituído objeto de estudos de pesquisadores e *experts*, colóquios internacionais e análises de Comissões incumbidas de resolver as questões da origem das obras de arte estocadas na Alemanha e provenientes de diversos países europeus.

Calcula-se que entre as pinturas repertoriadas na Alemanha, depois de 1945, somente da França saíram cerca 100 mil obras de arte, tanto por confisco como por "compra" ou "troca" que favoreciam os dominadores nazistas.

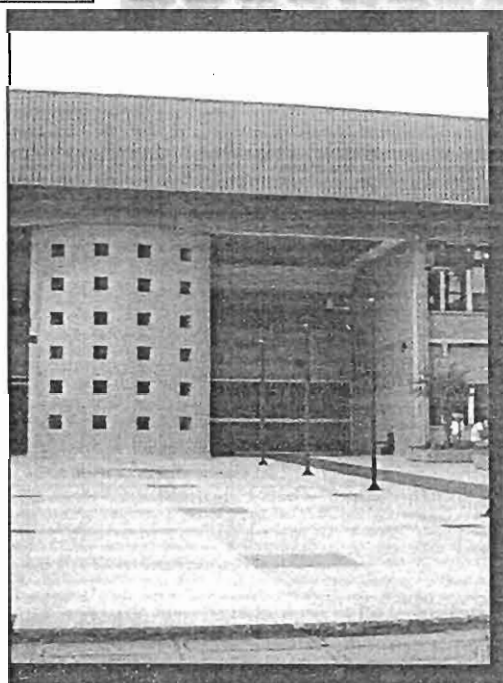
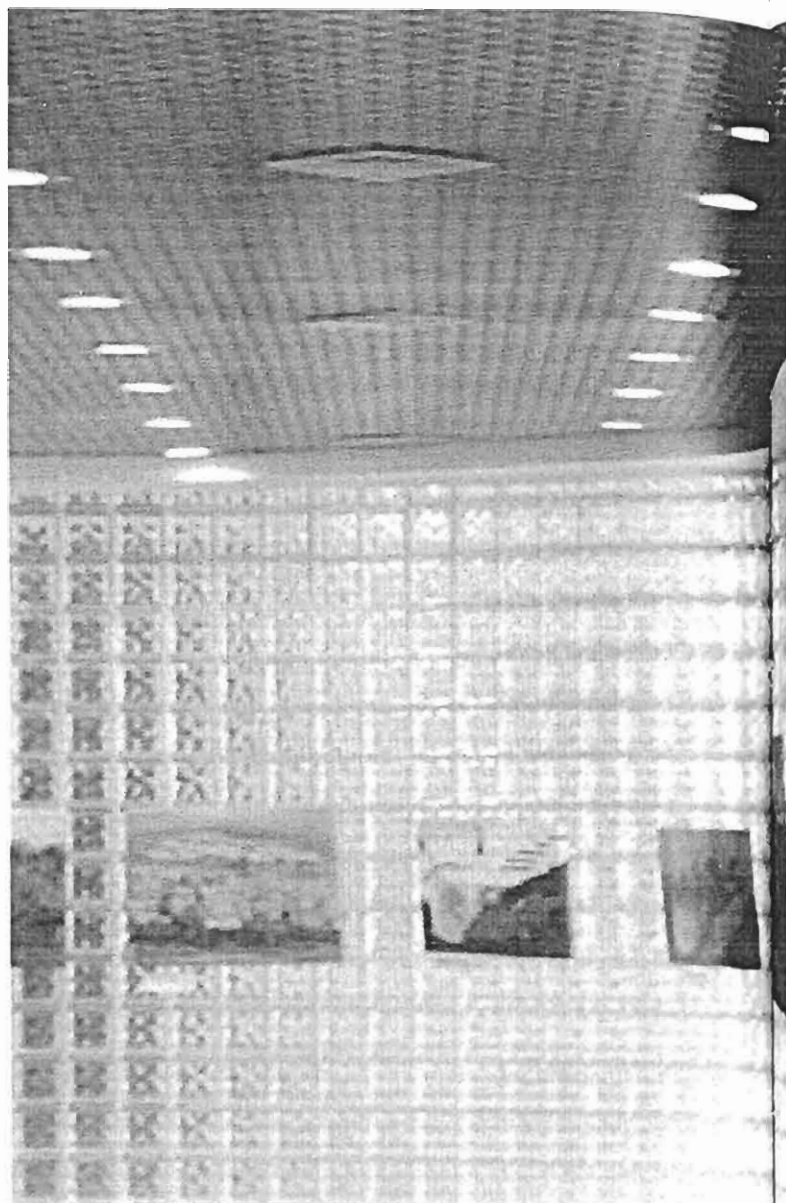
Há, por exemplo, uma rocambolesca história de 28 pinturas famosas, entre as quais Delacroix, Corot, Millet, Manet, Renoir e Seurat, adquiridas por um oficial alemão e entregues a um soldado que regressou à Alemanha; como o oficial não apareceu depois da guerra, o soldado entregou-as, sob segredo de confissão, a monsenhor Heinrich Solbach, arcebispo de Magdebourg. Este encaminhou-as ao organismo central dos museus alemães, que as devolveu a François Mitterrand em 1994.

Das 100 mil obras de arte repertoriadas na Alemanha após a 2ª Grande Guerra, 60 mil retornaram à França, sendo 45 mil restituídas aos proprietários até 1949. Entre as 15 mil restantes, 13 mil foram vendidas pela organização que administra os museus franceses, entre 1950 e 1953. As outras 2 mil permanecem em museus nacionais franceses.

Entretanto, nem todas as obras enviadas à Alemanha durante o período de dominação nazista foram fruto de pilhagem, e nem todas pertenciam a judeus, já que os alemães compraram muitas delas por preços baixos, aproveitando-se dos problemas econômicos dos países dominados e das leis de perseguições raciais. Ou então, como no caso de Hitler e Goering, houve *"operações de troca"* de obras: ambos receberam pinturas de artistas flamengos em troca de pintores modernos, como Picasso

FEA USP

Av Prof Luciano Gualberto, 908
São Paulo - SP, 05508-010
(11)3031-5355

A FEA-USP, Faculdade de Economia e Administração da USP, durante as comemorações do seu aniversário de 60 anos, que teve seu ponto alto com a exposição das telas da Profa. Diva Benevides Pinho, em 2005, constantes do catálogo *Poéticas e Metáforas*.

e Matisse, cuja arte os nazistas consideravam "degenerada", e que haviam sido confiscadas de colecionadores (entre outros, de Paul Rosenberg, o *marchand* de Picasso).

Difícil recuperação e/ou restituição ao proprietário

Vários são os obstáculos que dificultam a recuperação de obras-primas, sobretudo daquelas não-comercializáveis porque constituem *bem público invendável*. Assim, nos casos de furto e roubo é difícil encontrar comprador devido à ampla divulgação pela mídia real e virtual de fotos e de especificações de cada obra desaparecida. Listas de procura ficam em poder da Interpol, do FBI, da Scotland Yard e de polícias em vários locais, principalmente em aeroportos, portos e postos de fronteiras do país em que as obras desapareceram.

A Interpol, por exemplo, mantém serviços de informações sobre furtos e roubos de arte, com base em dados fornecidos pela polícia de quase duas centenas de países filiados. Os sites da Interpol na Web difundem informações minuciosas sobre as obras de arte procuradas. Nos Estados Unidos e na Europa há diversas publicações, inclusive mensais, sobre obras de arte furtadas e roubadas.

Além de difícil, não é raro a obra recuperada estar muito danificada, inclusive parcialmente queimada.

São excepcionais casos como o das pinturas de Claude Monet (1840-1926) e de Alfred Sisley (1839-1899), furtadas do Museu de Belas-Artes de Nice (França), em 1998, e recuperadas intactas uma semana depois em um barco em conserto na Cote d'Azur.

Excepcional, também, foi o encontro de telas de Picasso (1881-1973) furtadas em março de 2007 da casa de sua neta Diana Widmaier-Picasso, em Paris. A polícia francesa, graças a informações obtidas com especialistas do mercado de arte, prendeu os ladrões em agosto do mesmo ano, quando negociavam a venda das obras - *Maya com boneca* (1938) e *Retrato de Jaqueline* (1961), pinturas que retratavam, respectivamente, a filha e a segunda esposa do pintor. Ambas estavam avaliadas em mais de 50 milhões de euros.

Deleite estético de maníacos colecionadores?

Raramente restituídas de modo anônimo, imagina-se que muitas vezes as obras de arte fiquem em poder de maníacos e riquíssimos colecionadores, guardadas em cofres-fortes para contemplação em segredo.

Operações de lavagem

Algumas vezes, entretanto, importantes telas são relançadas no mercado formal após longo processo de "lavagem" ou de "branqueamento", isto é, de revendas sucessivas até chegar a algum "insuspeito" proprietário. Daí para o mercado formal, os "piratas" contam com o esquecimento ao longo do tempo e com a inexperiência ou ignorância de incautos compradores.

Costuma-se dizer que, geralmente, os ladrões ocasionais são presos, mas os ladrões profissionais desfrutam em liberdade a "riqueza" conseguida.

Seguro e vigilância

Sabe-se que nenhum museu costuma segurar seu acervo porque o custo é exorbitante: um acervo de US$ 1 bilhão,

por exemplo, pagaria cerca de US$ 10 milhões por ano. Daí, a preferência por investimentos em vigilância humana (ronda dentro e fora do prédio, por exemplo) e em tecnologia avançada para detectar e documentar a movimentação interna e externa de museus. As obras mais importantes dos museus estrela contam com proteção especial.

Costuma-se comentar que, na pátria do seguro, a Família Real britânica não faz seguro seus palácios devido ao alto custo das apólices - e um deles foi parcialmente incendiado há alguns anos. Parece que um grande número de monumentos, palácios e museus também não estão segurados, não têm cobertura de abrangência irrestrita nem mesmo apólices para riscos específicos.

Dificilmente um museu, até mesmo os museus estrela, que recebem milhões de visitantes por ano, segurariam a totalidade de seu acervo contra incêndio e roubo. É mais provável que escolham apenas as obras mais importantes, deixando fora grande parte de seu acervo.

É difícil, também, comentar as políticas de minimização de riscos deste ou daquele museu porque elas não são divulgadas - entre outros motivos, por razões de segurança, por exigência da seguradora e para manter sigilo sobre as tecnologias utilizadas.

Aliás, os seguros são mais baratos quando os técnicos examinam a proteção e a consideram eficiente.

Na França, as críticas à segurança das instituições museológicas aumentaram em outubro de 2007, diante da vulnerabilidade do Museu d'Orsay, um dos mais movimentados de Paris: de madrugada, apesar do sofisticado aparato de segurança (alarmes, grades, vidros blindados, 200 vigilantes e alta tecnologia para vigiar a movimentação no interior e no exterior do prédio), a tela *Le Pont d'Argenteuil*, pintada por Monet em 1874, foi perfurada

por vândalos que urinaram no interior do prédio. O circuito interno de TV flagrou a ação dos jovens, mas eles não foram identificados pela polícia.

Em síntese:

- o mercado subterrâneo de obras de arte continua crescendo - é o terceiro mais rentável do mundo, depois do contrabando de armas e do narcotráfico.

- o furto e o roubo podem envolver muitos "atores" simultaneamente - *marchands* clandestinos, colecionadores inescrupulosos, receptadores, escroques, guerrilheiros, terroristas, policiais e funcionários alfandegários corruptos, entre outros. Talvez em apenas cerca de 10% dos casos haja comprometimento de guardas de museus ou de domésticos (casos de coleções particulares).

- as obras de arte furtadas são dificilmente recuperadas e, quando o são, é frequente estarem muito danificadas.

- os museus não fazem seguros para a totalidade de seu acervo devido aos elevados custos; as administrações museológicas têm preferido investir em segurança, inclusive em sofisticada tecnologia para detectar a movimentação interna e externa de seus prédios.

- atualmente, as rotas dos *piratas da arte* ampliam sua rede em busca de novos países de economia próspera - da *Europa das artes* dirigiam-se aos *EUA enriquecidos,* depois

incluíram o *Japão do milagre econômico* e voltam-se agora para o *Extremo Oriente*, com foco na China, mas sem esquecer os outros "promissores" países emergentes.

- costuma-se dizer que, geralmente, os ladrões ocasionais são presos, mas os ladrões profissionais desfrutam em liberdade a "riqueza" conseguida[21].

5.2.4. Falsificações

Outro importante risco no mercado de arte é a possibilidade de aquisição de obras falsas. Não se trata, evidentemente, de *remaking*, atual movimento de copistas de obras - que nos Estados Unidos está provocando grandes negócios na Bolsa de Artes. Diz-se que o *remaking* talvez seja a versão pictórica da era do xerox, que questiona o conceito de originalidade e explora o esgotamento dos procedimentos artísticos da nossa época.[22]

A falsificação é a cópia fraudulenta a que estão sujeitas as obras supervalorizadas. Alguns desses casos tomaram-se famosos, como o de Hans Van Meegeren, o holandês que vendeu um falso Vermeer, de sua autoria, a Hermann Goering.

A obra de arte autêntica e de "maior categoria" - pode funcionar como um quase-substituto dos instrumentos financeiros nos períodos em que tais instrumentos tornam-se menos atrativos e vice-versa. No mercado de arte,

---

[21]WATSON, Peter. *op. cit.*, p. 107-108.

[22] Se não for possível fazer algo novo, que se refaça *(remaking it new!)*. O maior sucesso atual nos Estados Unidos é Sherree Levine, que já pintou Miró, Malevitch, Monet e outros, conseguindo fazer suas cópias figurarem até em catálogos internacionais e serem notícia na capa da conservadora revista *Art News*.

como se sabe, pode haver um *lag* de vários períodos entre o investimento e o retorno da aplicação. Mas isto não acontece com a obra falsificada.

É relativamente recente a obsessão pela "autenticidade" da obra de arte, já que no passado grandes artistas raramente assinaram suas obras e alguns deles apuseram seu nome em trabalho de discípulos, entusiasmados com o seu progresso - fato que provocou discussões sobre a autenticidade ou não de algumas obras de grandes mestres antigos.

Com o desenvolvimento da cultura em uma economia de mercado, Roberto de Magalhães Veiga (antropólogo e professor da PUC-Rio) cita Susan Stewart (*On longing.* Baltimore/London: The John Hopkins University Press, 1990) a respeito da atual questão crucial da busca da experiência autêntica e, correlativamente, da busca do objeto autêntico.

A "autenticidade" é hoje fundamental na avaliação de uma obra de arte. O "objeto autêntico" está sendo encarado como algo dotado de um *poder especial* que permitiria, "nostalgicamente", entender-se e recuperar-se *o passado de maneira quase total.*

Muitas vezes a falsificação é constatada através da análise química dos pigmentos utilizados na preparação das cores porque há possibilidade de fixação da data em que determinado quadro foi pintado. Assim, por exemplo, o azul-da-prússia apareceu no século 18, o amarelo-cádmio e o azul-de-cobalto no século 19.

Com base na análise química, por exemplo, foi contestado o certificado de autenticidade de um *Laughing cavalier* atribuído a Franz Hals, do século 17, quando ainda não havia azul-de-cobalto, nem branco-de-zinco.

Galeria André

Rua Estados Unidos, 2280
01427-002, São Paulo, SP
(11) 3081-6664, 3081-9697
e 3083-4887
infoarte@galeriandre.com.br

A Galeria de Arte André foi fundada em 1959. Inicialmente situada à Rua Dr. Vieira de Carvalho, 144, instalou-se definitivamente na Rua Estados Unidos, 2280.

Em 1988 foi instalada, na Alameda Gabriel Monteiro da Silva, 1753, uma unidade dedicada exclusivamente à escultura e em cujo acervo estão obras dos mais importantes escultores do Brasil.
A galeria atualmente tem no seu acervo mais de duas mil obras de mais de 160 artistas.

As craqueluras, fendas e rugas também não provam que uma obra de arte seja antiga ou autêntica. Os falsários imitam os "sinais" do decurso do tempo com um verniz especial que "envelhece" a pintura; ou com determinados procedimentos em uma tela recém-pintada, como por exemplo, seu moderado aquecimento em forno, seguido de brusco resfriamento. E como a tinta não acompanha as rápidas dilatações e contrações do tecido da tela, craquela-se e fende-se.

Há também pinturas "falsas" muito disseminadas, que são os quadros antigos alterados e modificados. Ou falsas assinaturas em quadros de velhos mestres, sobretudo holandeses e antigos italianos, que não assinavam suas pinturas. Ou, então, *marchands* pouco escrupulosos atribuem aos mestres o trabalho de seus discípulos. Embora o estilo e a técnica sejam semelhantes, sabe-se que o nome do mestre em um quadro significa melhores preços.

A falsificação chega quase a constituir um ramo de história da arte[23]: falsários enfumaçavam telas imitadas de leronimus Bosch (1450-1516) para dar-Ihes pátina e aparência de autenticidade; Terenzio da Urbino, que morreu um século depois de Rafael, executou várias falsificações deste grande pintor.

Sabe-se que nos séculos 18, 19 e 20 houve várias outras falsificações de Rafael; falsas pinturas de Dürer "fabricadas" em série, desde o fim do século 16 até o começo do século 17; e numerosas falsificações dos grandes mestres venezianos.

Vermeer talvez seja um dos pintores com mais quadros falsos "reconhecidos". No caso de Corot, como os tons

[23] WATSON, Peter. *Op. cit.*, p. 103 -117.

cinza e prateados de suas paisagens são facilmente "copiáveis", diz-se ironicamente que "Corot fez 2 mil quadros, dos quais 4 mil estão nos Estados Unidos". Somente na França um certo Dr. Jousseaume, falecido em 1923, deixou mais de 2 mil Corot, muitos deles com técnica jamais usada pelo grande artista. De 1925 a 1928, mais de 30 Van Gogh até então desconhecidos surgiram no mercado, com *atestados de autenticidade* - eram autorretratos, flores, paisagens e outras composições; várias delas foram, mais tarde, reconhecidas como *excelentes falsificações* de Wacker (o processo foi de tal forma confuso que muitos falsos "penetraram" na listagem oficial de Van Gogh).

Rubens e Van Dyck também têm sido falsificados, e algumas das falsificações provocaram grandes escândalos. Em 1974 causou também grande impacto a retirada de venda, pelos *experts* da Sotheby's de Londres, de um Rubens, um Guerchin e um Lucas Cranach. Falsos Renoir provocaram, igualmente, grande celeuma - inclusive na Sotheby's de Nova York, em 1968.

Em vários casos, museus norte-americanos e *marchands* de reputação internacional não conseguiram distinguir falsos Fragonard, e que inclusive continham, no verso, marcas de colecionadores.

O "caso Petrides" sacudiu o mundo das artes com a condenação de um cipriota que fizera fortuna como *marchand* em Paris: vendera dezenove telas furtadas, entre as quais havia quatro Renoir, três Vlaminck e dois Utrillo.

Falsários de grande talento, como Fey e seu assistente Malksrat, imitaram o estilo de Rousseau, Vlaminck, Chagall, Degas, Matisse, Cézanne, Gauguin, Rodin e outros, além de trabalhos de restauração na igreja

gótica Marienkirche, de Lübeck, em 1951, apresentando um conjunto antigo de grande beleza. Mas foram descobertos devido a um desentendimento entre ambos.

Em 1975, a polícia de Milão prendeu cinco falsários de uma gangue internacional que operava em diversos países, recolhendo 500 quadros atribuídos a Picasso, Kandinsky, Max Ernst, Sutherland, Chirico e outros.

A lista de falsários continua crescendo, facilitada pelos dados e fotos da Interpol agora colocados em site especial e divulgados em tempo real pelo mundo inteiro graça à rede da Web.

Como se vê, a movimentação dos falsários é internacional, mas sua busca é cada vez mais facilitada pelas novas tecnologias de comunicação via Web.

Deve-se admitir, porém, que frequentemente o trabalho de falsificação é tão perfeito que um *expert* é obrigado a recorrer a várias técnicas modernas para distinguir a obra falsa: radiografia (que informa sobre a densidade da camada de tinta e dá indicação sobre o temperamento do artista, que opera com gestos espontâneos ou por pequenos toques sucessivos); espectrometria (para isolar os pigmentos); microssonda eletrônica de Castaing (permite conhecer a composição da pasta utilizada pelo pintor - chumbo, ferro, fósforo, cálcio etc.); análise microquímica (distingue a composição da pasta e revela os retoques posteriores); fotografia em infravermelho (destaca o desenho preparatório e permite verificar a continuidade e a firmeza da escrita do pintor); radiações ultravioleta (que evidenciam as *repinturas* e craqueluras); macrofotografia (mostra a continuidade da pintura); lâmpada de Wood (aparelho relativamente simples, muito utilizado pelos *experts*) etc.[24]

---

[24] BEDEL, Jean. *Op. cit.*, 1985, p. 25-26.

Além de meios técnicos, o *expert* costuma usar a *técnica de connaisseur*, sobretudo para as obras figurativas: observa demoradamente os trabalhos de um pintor, detendo-se nos pormenores eprincipalmente no desenho, para conhecer profundamente o estilo do artista.[25]

Sua memória visual permite-lhe distinguir os mestres dos discípulos e estabelecer a ordem cronológica da produção de determinado pintor. O *expert* preocupa-se com pequenos traços que não despertam a atenção dos imitadores, restauradores ou falsificadores, tais como a forma de uma unha ou o detalhe de uma orelha. Realmente, tanto o artista como seu imitador em geral pouco se preocupam com as partes inexpressivas de uma figura, de modo que fica marcada a espontaneidade que as torna inconfundíveis. Ou seja, é nos tiques e nas formas secundárias, realizadas mecanicamente que se dá a repetição de certos pormenores, caracterizando a legitimidade ou não da obra.

Bedel[26] sugere que haja ampla divulgação do currículo do *expert*, incluindo informações a respeito de sua formação, tempo que exerce a profissão, meios científicos que utiliza e que importância atribui a esses meios.

Os principais critérios objetivos para a atribuição de autoria coincidem com muitos dos critérios de avaliação

---

[25] É conhecido o exemplo do *connaisseur* Giovanni Morelli, médico italiano, que escreveu em alemão com pseudônimo russo (Ivam Lermolieff), transpondo seus conhecimentos de anatomia à análise da obra de arte. Outro famoso *connaisseur*, Giovanne Battista Cavalcaselle (que de 1857 a 1882 escreveu sobre pintura flamenga e italiana), apoiava-se, sobretudo, no desenho para conhecer o estilo de um artista. Devido ao estudo de atribuição autoral de Morelli, somente na Galeria de Dresden 46 quadros mudaram de autor. (Cf. a tese de doutoramento de SILVEIRA, João Evangelista Barbosa Romeo da . *A linguagem do pictórico - Análise de sistemas de atribuição e conservação.* 1986. ECA-USP, São Paulo p. 11.).

[26] BEDEL. *Op. cit.*, p. 145.

de uma obra de arte, e podem ser assim resumidos: 1)Exame das assinaturas; 2)Análise de contratos, inventários, catálogos ou outras referências às obras; 3)Comparação dos detalhes das obras assinadas e atribuídas com aquelas de atribuição duvidosa, tais como orelhas, mãos, unhas, estrutura e movimento da figura humana, paisagem, luz e sombra, tons e semitons etc.

Como se vê, para se confirmar ou negar a atribuição de autoria a uma obra de arte há necessidade, em cada caso específico, de se combinar conhecimentos de *experts* (a respeito de determinado artista, escola, movimento, tendência, entre outros aspectos) e exames objetivos.

Resumidos os principais riscos a que estão sujeitas as obras de arte, vejamos quais os fatores mais importantes na determinação de seu preço, com enfoque em pinturas.

5.3. Determinantes intrínsecos da valorização da obra de arte

Teoricamente, o preço de uma obra de arte resulta do encontro, no mercado, das forças da oferta e da procura. No entanto, na prática, o problema é complexo devido à ação de fatores endógenos e exógenos sobre os atores desse mercado, ou seja, o artista-produtor, o comprador (privado ou público), o intermediário (*marchand*, leiloeiro), o *expert* e o crítico de arte.

Realmente, como já vimos, oscilações conjunturais internas e internacionais estimulam ou inibem a demanda de bens artísticos; fatores estruturais limitam ou favorecem a ampliação do mercado de arte; modismos e especulações direcionam o aumento ou a retração da oferta e da procura.

Além disso, fatores intrínsecos à obra influem na determinação de seu preço, tais como o estilo do pintor, suas técnicas de execução, material utilizado e dimensão da pintura; fatores extrínsecos podem pesar de modo positivo ou negativo, sobretudo aqueles relacionados a quem vende a obra de arte, onde e quando é oferecida à venda, quem se apresenta para comprar e, principalmente, se há crítica e qual é o conteúdo do seu "discurso".

Então, pela ordem, destaca-se primeiramente a notoriedade ou o prestígio do pintor. Mas não basta saber quem pintou a tela: é necessário verificar se ela contém as características do estilo do autor e se pertence à sua fase mais conceituada.

Assim, as pinturas de maior valor de Gauguin são do período do Taiti, com cores brilhantes, presença de vermelho e cenas com nativos. A fase anterior tem cotação inferior porque não apresenta esses caracteres inconfundíveis que o distinguem de seus contemporâneos.

Rush[27] exemplifica com Renoir, cuja pintura do final de sua vida, quando amarrava o pincel no pulso para poder pintar, tem menor valor porque é de fácil imitação. Por isso mesmo é pouco preferida pelos colecionadores. Exemplifica ainda com as diversas fases de El Greco, diferentemente valorizadas: a mais importante é a pintura que executou na Espanha e cujo estilo o identifica; tem menor valor sua fase inicial em Creta, quando seguiu o estilo tradicional bizantino, e a fase veneziana seguinte, inspirada em Veronese, Ticiano, Tintoretto e outros.

Os especialistas aconselham, ainda, a verificação de outros determinantes, tais como tema, qualidade da pintura, dimensões do quadro, estado de conservação, assinatura, proprietários anteriores, idoneidade do vendedor etc.

Leite [28], *expert* e crítico de arte, procura orientar o comprador através de uma tabela de avaliação financeira da pintura, com cem pontos, aconselhando a aquisição somente a partir de sessenta pontos. À notoriedade do pintor, atribui vinte pontos; à qualidade da pintura, vinte e cinco pontos distribuídos igualmente em cinco itens - desenho, colorido, composição, feitura e expressão; à claridade, dez pontos, sendo cinco para a invenção e cinco para a tipicidade; à assinatura, dez pontos; à dimensão e formato, cinco; à conservação e ao histórico, dez cada um.

Rush[29] estabelece da seguinte maneira os principais fatores determinantes do preço de uma pintura: 1)Quem pintou, se é típica do artista e se foi pintada no período de maior demanda de sua carreira. 2)Qualidade em comparação com as outras pinturas do artista. 3)Características da pintura - tema e dimensões. 4)Condições. 5)*Pedigree* (relatório de coleções, exposições e outro *background)*. 6)Assinatura. 7)Quem vende a pintura. 8)Onde e quando é oferecida para venda. 9)Quem se apresenta para comprar.

É necessário observar, porém, que, no passado, as obras pictóricas eram julgadas a partir de critérios

---

[27] RUSH, Richard H. . *Op. cit.*, p. 290.

[28] LEITE, José Roberto Teixeira, *Visão,* 25-06-1984, p. 62, aconselha a compra se a somatória dos diversos itens for de sessenta e mais pontos. "Se. a pintura não atingiu sessenta pontos, não compre. Se atingir 45 pontos, não vale mais do que cinco salários mínimos".

[29] RUSH, Richard H. Op. cit., ibid.

específicos da produção de artistas-artesãos, que dominavam as técnicas consideradas indispensáveis. Hoje, entretanto, os *marchands* e principalmente os críticos de arte adotam critérios de julgamento os mais variados e de difícil precisão objetiva.

De fato, o domínio técnico, que é de mais fácil apreciação objetiva, constitui apenas um dos determinantes intrínsecos do valor de pinturas.

Nesse sentido, Coli[30] exemplifica com a pintura de Leonardo, Watteau e Prud'hon, tecnicamente "malfeitas": o material e as técnicas empregadas, por desleixo ou vontade experimental, não são adequados; a execução foi apressada; houve abuso do betume nas sombras; o produto envelheceu mal, com escurecimento ou transformação das tonalidades primitivas e o desenho original foi destruído com o tempo. Contudo, tais fatores não têm influenciado o juízo crítico, e esses pintores não apenas são considerados notáveis, como suas obras têm grande valor.

Coli acrescenta que "o bom conhecimento da perspectiva, da anatomia, da aplicação de luz e sombra são técnicas de um mesmo nível que o manuseio das tintas, pois são aprendidas segundo regras e podem ser julgadas com forte grau de objetividade. Mas elas são um meio entre outros para a construção de um quadro e não são, nem podem ser, uma exigência absoluta"[31].

Como se vê, mesmo os fatores objetivos, relacionados com o fazer do pintor, não constituem elemento decisivo na determinação do valor de uma pintura.

---

[30] Jorge Coli. *O que é arte*, 7.ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 16.

[31] "Ninguém pensaria em condenar Ingres pelo seu desdém pela anatomia, nem Uccello por sua perspectiva pouco ortodoxa, nem Botticelli pela ausência de modelado em suas obras. Podemos dizer que certo pintor conhece perfeitamente a anatomia, mas com isso estamos elogiando apenas um aspecto técnico parcial de sua obra". (Jorge Coli. Idem, p. 17.)

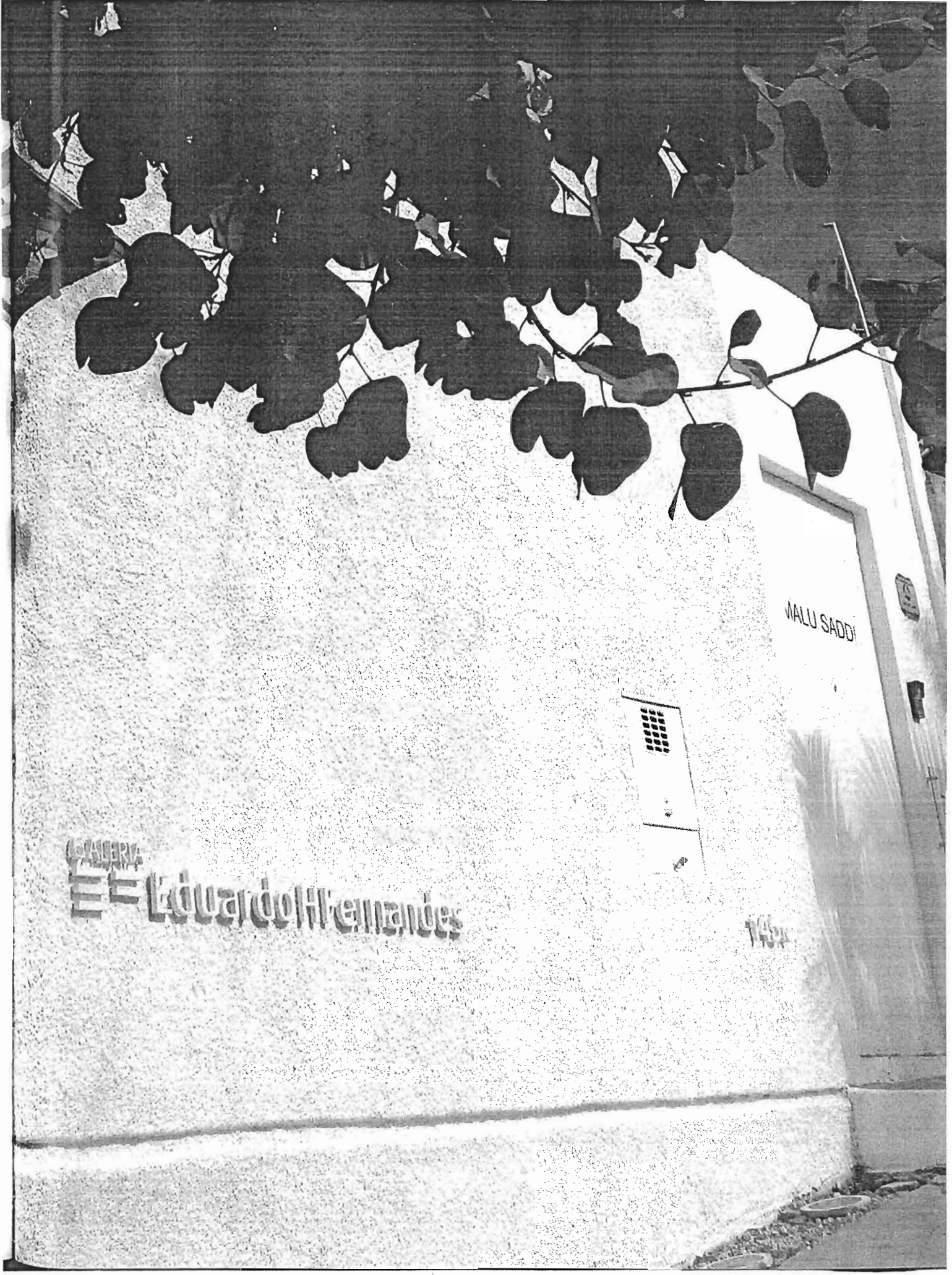
Galeria Eduardo H. Fernandes

Rua Harmonia 145
Vila Madalena
São Paulo SP
CEP: 05435-000
info@galeriaeduardohfernandes.com

(11) 3812-3894
(11) 3032-6380

A galeria Eduardo H. Fernandes proporciona aos artistas contemporâneos um espaço onde possam expor seus processos de trabalho valorizando o pensamento e a expressão em um constante diálogo.

Localizada em uma das regiões mais efervecentes, em termos culturais, da capital paulista, além das exposições, promove encontros, debates e cursos sobre arte contemporânea com a participação de diversos profissionais de renome atuantes não apena no universo das artes plásticas, mas em áreas afins.

GALERIA
Eduardo H Fernandes
MALU SADDI

Além do autor, a temática é outro fator não negligenciável nas considerações a respeito do investimento em pintura porque geralmente está relacionada a modismos. A variação da moda, como vimos[32], influi nas oscilações da cotação de pinturas. Não há certeza de que os artistas atualmente reconhecidos e consagrados continuem sendo os preferidos dos compradores. Nesse sentido, são frequentes os exemplos de pinturas que demoram para ser valorizadas. A denominação Salão dos Recusados, na França, no fim do século passado, é sugestiva por si mesma... Os impressionistas, a princípio criticados e em seguida supervalorizados, representam o exemplo quantitativamente mais significativo em matéria de interação moda-preços.

As paisagens holandesas mais procuradas de Jacob Ruisdael não são as que têm a presença de água, mas as de extensas planícies, céu nublado, poucas figuras andando ou cavalgando ao longo de uma estrada. Se houver moinho, então, a cotação será maior.

Outro exemplo, geralmente citado a respeito da importância do tema, é o retrato de Romney: um homem de casaco cinzento tem pequeno valor. Se ao invés desse casaco o pintor fizesse um uniforme militar, o preço seria maior; e aumentaria mais ainda se fosse uma mulher e, de preferência, uma criança[33].

As diferenças técnicas utilizadas pelo mesmo artista, no decorrer de sua carreira, também influem nas cotações. Enquanto um quadro de Renoir *A serra,* alcançou o preço extraordinário de 200 mil dólares em leilão no Lurcy,

---

[32] Cf. item 2.1 deste capítulo.

[33] Richard H. Rush. **RUSH**, Richard H. *Art as an investment*. Nova York: Prentice-Hall Inc., 1961.

de Nova Iorque, sua natureza-morta *Peixe* chegou apenas a 5.500 dólares, por razões de qualidade[34].

O tamanho do quadro também influi sobre a cotação. Há maior demanda de quadros pequenos e médios porque os apartamentos e casas, atualmente, não apresentam muito espaço disponível. Já tivemos oportunidade de mostrar a correlação entre a ascensão da burguesia e a tela de cavalete, que possibilita o transporte de pinturas entre suas residências - a principal e as secundárias ou de lazer.

Mas há exceções, como os quadros pequenos de Rembrandt, do século 17, anteriores à Revolução Industrial e ao predomínio do capitalismo - são muito valorizados porque o reduzido tamanho era uma das características daquele pintor.

Por outro lado, os enormes quadros de pintura religiosa, épica ou histórica do passado, sobretudo da Europa, geralmente têm valor inestimável, estão incorporados às obras de grandes museus-estrela e constituem patrimônio público ou patrimônio da própria Humanidade.

Além dos fatores citados, é óbvio que quanto melhor a conservação da pintura, maior será seu valor. Geralmente se classifica o estado da pintura como ótimo, bom, danificado e restaurado.

Às vezes, a restauração é tão perfeita que somente pode ser comprovada com exames técnicos adequados. Daí se dizer que as perguntas mais comuns aos *marchands* são estas: como e quantas vezes se restaurou (ou se limpou) esta pintura?

O preço de um quadro de artista famoso pode cair muito se o estado de conservação for precário. Rush[35]

---

[34] RUSH. *ibid.*, p. 283).

[35] *Ibid.*

cita o caso de uma Madona do mestre italiano Perugino que não conseguiu os altos níveis típicos desse pintor no mercado de Nova Iorque porque estava mal conservada. Ainda em Nova Iorque, há muitos anos, um quadro de Ruisdael foi vendido por apenas US$3.500, e não por US$25 mil, devido a seu péssimo estado de conservação.

O histórico do quadro também é importante, ou seja, a documentação das várias transações, sua citação em catálogos de galerias, exposições renomadas e outros eventos.

Em geral, o grau de autenticidade de uma pintura pode ser avaliado por meio de selos de peritos de notória competência. Isto também pode ser feito pelo exame da assinatura do pintor - se houver assinatura, o valor do quadro será maior.

Se não houver assinatura, podem ocorrer vários problemas: a assinatura não é típica do pintor; não há assinatura porque não era hábito fazê-Ia (como nas pinturas dos italianos do século 17); o artista não assinou a maioria de suas telas (Cèzanne); ou, então, como no caso de Rembrandt, alguns comerciantes "juntaram" posteriormente seu nome aos quadros.

Há casos, porém, em que a pintura não é imitação - é obra de outro artista de talento, mas desconhecido, de modo que o grande pintor apôs sua assinatura como reconhecimento do valor da obra; ou, então, é realmente uma imitação, mas o verdadeiro artista, ao tomar conhecimento dela, assinou-a por considerá-Ia reprodução fiel de seu estilo.

É frequente, também, o caso de assinatura que desapareceu com a limpeza da tela, e foi "acrescentada" à pintura posteriormente, ou no decorrer dos últimos 50 anos.

Relativamente a artistas modernos e contemporâneos, em geral é menos difícil detectar a falsa assinatura

porque a obra original não é tão "antiga" e, então, resiste melhor às provas técnicas.

Para superar várias dessas dificuldades, entretanto, é necessário tomar várias informações, inclusive sobre "quem vende a obra de arte". Sabe-se, aliás, que o valor de um quadro aumentará nos seguintes casos: se o vendedor for um colecionador conhecido ou uma personalidade pública; ou se foi vendido por um estabelecimento comercial de grande reputação (se um estabelecimento conhecido, de boa reputação, vender uma obra de arte falsa poderá ter sua "idoneidade" prejudicada para sempre). Daí se dizer que as melhores galerias do mundo são a fonte mais segura de origem do quadro.

Como avaliar uma obra de arte?

Tentamos aqui sistematizar informações gerais esparsas nas Partes I e II deste estudo, sobretudo nos itens a respeito de questões básicas de economia da arte – *o que* foi produzido, *como* (e *quanto)* foi produzido, e *a quem* se destina a obra de arte.

Insistimos, porém, em um ponto preliminar: a avaliação de uma obra de arte é tarefa complexa – pressupõe cultura geral e cultura da arte, além de conhecimentos técnicos e de experiência junto ao mercado de **arte** real e virtual.

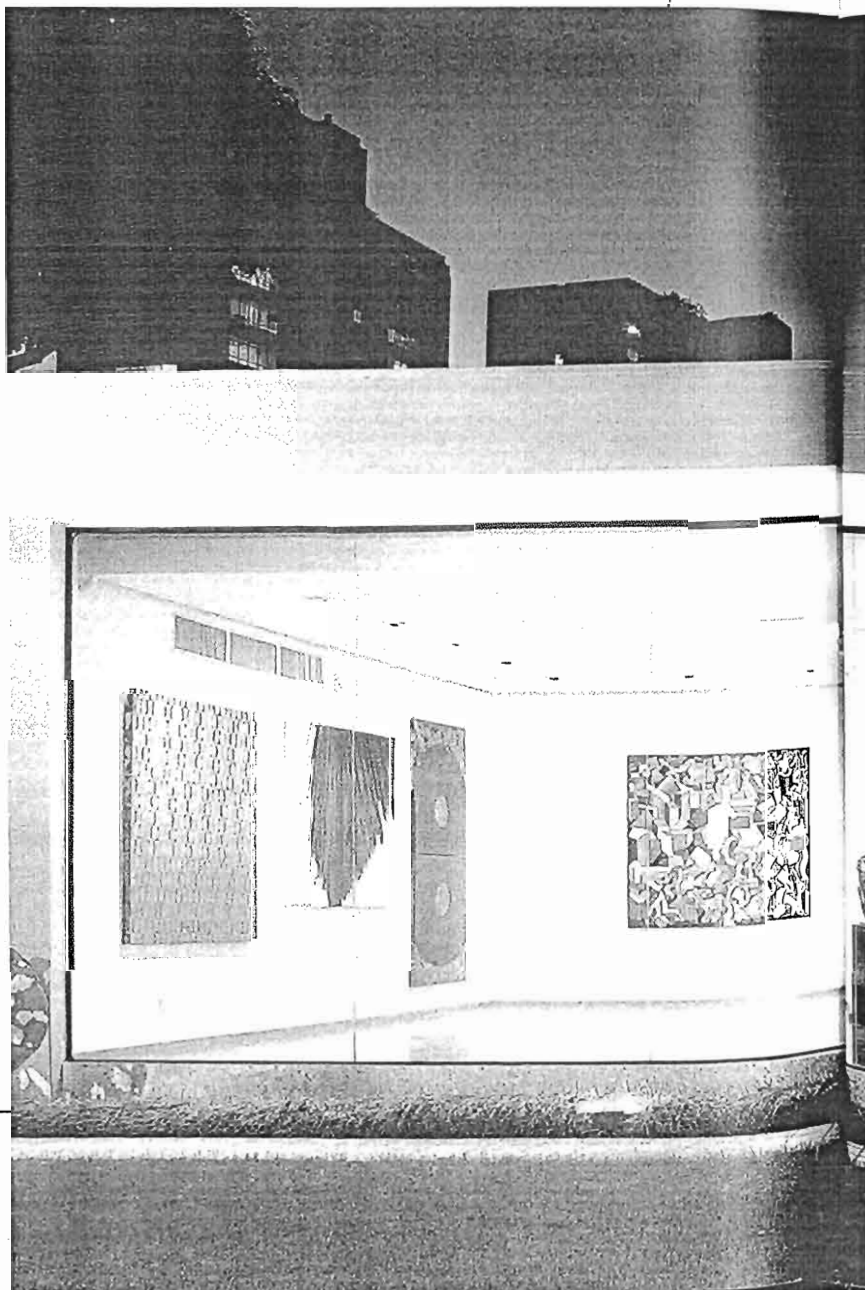
Tanto o *expert* como o comprador (inexperiente ou não) devem observar a obra com muita atenção. Na pintura sacra, por exemplo, são frequentes os símbolos - a pomba significa o Espírito Santo, o dragão lembra São Jorge (que o matou com uma lança), as chaves do céu lembram S. Pedro; o *saber* é geralmente representado por um livro, a ação pela espada; a beleza, por flores e mulheres jovens. Rafael, em *A visão de um cavaleiro*,

Jô Slaviero & Guedes Galeria de Arte

Al. Gabriel Monteiro da Silva, 2074
Jd.Paulistano -São Paulo
(11) 3061 9856
joslavieroeguedes@terra.com.br

A Jô Slaviero & Guedes Galeria de Arte foi inaugurada em 19 de março de 1997. Seus sócios Josilane Slaviero e Olívio Guedes trabalham com arte há mais de 30 anos e têm como objetivo manter um espaço expositivo para divulgar a arte brasileira acadêmica, moderna e contemporânea.

A Galeria realiza exposições com a preocupação de transmitir conhecimento da história da arte, os movimentos artísticos de cada época incluindo as mais avançadas tendências de arte e tecnologia.

Realiza, também, vários cursos voltados ao conhecimento da arte e de análise do mercado de arte. Entre as atividades da Galeria, incluem-se: a assessoria na formação de novas coleções, avaliações judiciais, *espertises*, apoio na formação e desenvolvimento de novos artistas, gerando um grande intercâmbio cultural , nacional e internacional.

usa vários símbolos - livro, espada, flores e uma jovem, para mostrar que um cavaleiro adormecido sonha com a escolha que deverá fazer entre o dever e o prazer.

Dependendo da escola ou do movimento a que pertence o artista, outras questões merecem reflexão e estão aqui colocadas como exemplo, sem a pretensão de se esgotar o assunto:

➔ Como está organizada a obra?

As cenas estão dispostas ou "compostas" de modo a sugerir que o observador as veja de uma determinada maneira? Qual a visão do espaço? As figuras ou objetos importantes são maiores, estão mais iluminados ou centrados para chamar a atenção do observador? Ou a obra de arte reflete as rupturas das normas acadêmicas que começaram a surgir no início do século 19? É uma obra moderna? Contemporânea?

➔ Temática

- Qual o tema?
- Qual a proposta do artista? Revela criatividade?
- Reflete algum período (sacro, histórico, moderno, contemporâneo)?
- O artista quis transmitir alguma mensagem claramente ou a dissimulou em algumas pistas ou símbolos? Que símbolos usou?

- **Técnica**
  - Óleo, acrílica s/ tela, madeira, metal, cartão;
  - Guache e têmpera sobre cartão ou papel;
  - Aquarela, pastel seco e oleoso, lápis de cor ou outra técnica;
  - Desenhos a tinta nanquim, carvão, sanguínea, sépia, lápis;
  - Gravuras (litografia, xilogravura, gravura em metal, serigrafia);
  - No caso de esculturas, devem ser observadas também a tiragem e a fundição.

- **Fase do trabalho do artista:**
  - não deve ser observada uma ordem cronológica, mas o auge de criatividade do artista.
- **Dimensão**
  - o tamanho pode influir ou não no valor de uma obra de arte.
- **Conservação**
  - é importante o estado da obra; se foi restaurada, verificar quanto do original ainda mantém.
- **Origem e trajetória do artistA**

- indicar se já fez parte de uma Coleção importante ou figurou em exposições e catálogos *(Catalogue raisonné ...?)*

➔ **Assinatura**

- sua ausência ou não-tipicidade podem diminuir o valor da obra.

Vejamos agora um resumo dos principais itens de avaliação de uma pintura:

Determinantes na avaliação da Pintura

- **No passado, a pintura era julgada a partir de critérios técnicos específicos, alguns deles decorrentes do espírito corporativista e da promoção do artesão a mestre.**

- **Com a economia de mercado, os critérios são múltiplos e, em geral, pouco precisos. Os principais determinantes de avaliação de obra pictórica podem ser assim enumerados:**

1. Pintor 25

1.1. Notoriedade.......................... 15
1.2. Assinatura........................... 5
1.3. Qualidade (*) 5

2. Características da pintura 45

2.1. Temática: criatividade/originalidade . 20
2.2. Técnicas utilizadas 20
2.3. Dimensões 5

3. Estado de conservação 10

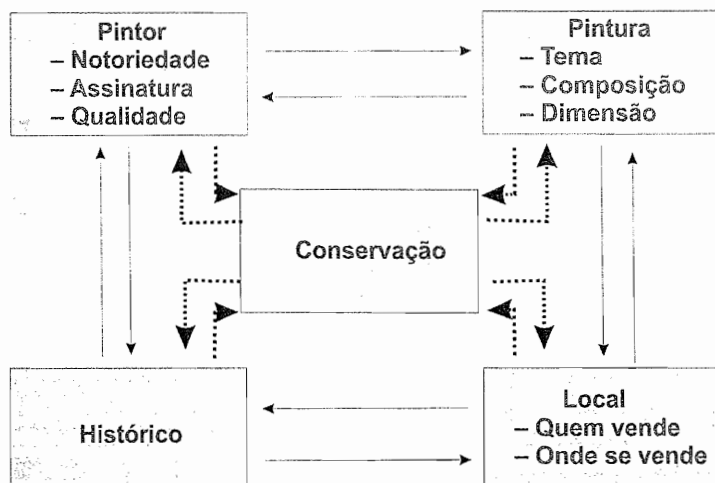
4. Histórico (**) 10

5. Local.................................... 10

5.1 Quem vende a pintura 5
5.2 Onde é oferecida para venda 5

(*)Qualidade em comparação com as outras pinturas do mesmo artista; verificar se é de seu período de maior demanda.

(**)Relatório de exposições, coleções, proprietários anteriores etc.

Determinantes da avaliação da Pintura

Mercado real ou virtual, isto é, onde a obra de arte é vendida?

Na Capital paulista, como se verá na Parte III deste estudo, destacou-se nos anos 2000 o chamado BJ, Baixo Jardins, charmoso quadrilátero com 51 quarteirões, formado pelas Ruas Augusta e Estados Unidos e pelas Avenidas 9 de Julho e Paulista.

Arborizado e com pitorescas vilas, esse quadrilátero tornou-se uma área nobre da Capital paulista, próximo da Rua Oscar Freire, considerada o coração pulsante da região. Nele se concentram dezenas de ateliês de novos estilistas, mais dezenas de casas gastronômicas, bistrôs e cafés com toques diferentes, além de vários pontos de arte e *design* e de serviços variados.

Diz-se ser uma versão paulistana do *Lower East Side* de Manhattan (Nova Iorque), reduto *punk* e *funk*, latino, *heavy*, contemporâneo e independente.

É também importante na determinação do preço de uma obra de arte o público que aflui aos leilões ou sessões de venda[36], já que a oferta provoca determinada categoria de demanda. Se houver disputa de uma obra por famosos

---

[36] Ao famoso Lurcy de Nova Iorque comparecem grandes colecionadores. Rush registrou Chester Dale, Billy Rose, James J. Rorimer, Henry Ford II, Eleanor Roosevelt e outros "notáveis", preparados para pagar altos preços (RUSH, *Op. cit.*, p. 290).

compradores, sua cotação aumentará porque o aumento de interesse por determinado trabalho já faz supor "boa" qualidade. Ou, ao contrário, o comparecimento de poucos compradores "importantes" provoca a queda do preço. Daí Becker[37] observar que é mais importante saber quem compra ou procura comprar as obras de um artista do que conhecer a exata qualidade das obras ofertadas.

Finalmente, deve-se salientar também o papel do crítico de arte, cujo "discurso" pode resultar de afinidade ou não entre sua cultura e a de determinado artista, de coincidências ou preferências por certos temas, ou de conhecimento da questão. A divergência entre os críticos sobre uma mesma obra pode ser tal que Coli[38] sugere uma saída estatística: se não houver unanimidade, predominará a maioria. E observa que em casos mais notáveis a maioria parece ser um bom indicador, já que raramente são encontrados textos que desqualifiquem Cèzanne, por exemplo. Contudo, o reconhecimento do valor de Cèzanne foi tardio: enquanto viveu, o consenso geral recusou-se a julgá-lo positivamente, tal como no caso de Van Gogh, Gauguin e dos impressionistas em geral porque todos eles provocaram conflitos com os critérios de avaliação artística então estabelecidos.

Os exemplos históricos mostram, ademais, que a autoridade do discurso crítico nem sempre é constante ou até mesmo é contraditória, de modo que pode provocar oscilações na cotação de um artista no decorrer do tempo. O júri ou o crítico de hoje podem ter posição diferente em relação ao do passado, influindo na

---

[37] BECKER (*Op. cit.*, p. 443).

[38] COLI, Jorge. Op. cit., p. 18. "Poderíamos pensar que somos hoje mais aptos a perceber o valor deles, que nossa sensibilidade é mais aberta a Van Gogh e a Cézanne do que o público de seu tempo, e teríamos razão. Seria, entretanto, abuso acreditar que o nosso juízo de hoje determina o reconhecimento definitivo de Cèzanne e Van Gogh. A crítica, amanhã, poderá nos mostrar que estávamos enganados e que o interesse dessa pintura, afinal de contas, não era assim tão grande" (p. 19).

alternância de aceitação e de rejeição de obras de arte.

Wolfe refere-se à *palavra pintada*, como vimos, para destacar ironicamente a importância atual da "palavra"[39] ou do discurso na valorização ou na desvalorização de uma obra.

Em síntese, podemos dizer que, de modo geral, entre os determinantes da valorização de obras de arte, vários itens são de difícil quantificação de modo que frequentemente predomina a avaliação subjetiva. Então, o valor da obra de arte como símbolo de prestígio e poder, consumo ostentatório, *vicarious consumption* ou "consumo por procuração" de que fala Baudrillard[40], pode levar a casos de supervalorização da obra, tal como ocorreu com *Iris* e *Girassóis*, de Van Gogh, arrematados em 1987 por 49 e 36 milhões de dólares, respectivamente, sem computar os 10 por cento de comissão das Galerias.[41]

Após o processo decisório, a aquisição e a conservação de obra de arte exigem outras medidas que também significam despesas. Se o trabalho for de um grande mestre, haverá, ainda, necessidade de seguro da obra, como se verá a seguir.

5.4. Despesas de aquisição, conservação e seguro

Para evitar riscos como furto, roubo, falsificações ou destruições, os proprietários de galerias,

---

[39] WOLFE, *Op. cit.*, Capítulo 2: *O público não está convidado (e nunca esteve)*.

[40] BAUDRILLARD *Op. cit.*, p. 11-55 - Primeira parte: *Função signo e lógica de classe*.

[41] Quando, em abril, um dos quadros da série *Girassóis*, de Van Gogh, foi arrematado por 36 milhões de dólares (e mais dez por cento de comissão) na Christie's, de Londres, supôs-se que a Cia. de Seguros Yasuda batera todos os recordes de preço de uma pintura. Mas em novembro do mesmo ano, a obra *Iris*, do holandês que não conhecera sucesso em sua vida, atingiu 53,9 milhões de dólares na Sotheby's, de Nova Iorque.

colecionadores, administradores de museus e centros culturais, e todos aqueles que têm importantes obras de arte sob sua responsabilidade devem fazem seguros especiais. Entretanto, no caso de museus, o seguro é muito oneroso devido ao elevado número de obras de alto valor, tornando-se mais viável a construção de amplo sistema de proteção por meio de pessoal treinado e de aparelhamento eletrônico.

Então, a avaliação real da taxa de retorno de uma obra de arte deve incluir as despesas de seu seguro e manutenção, bem como a comissão do vendedor e as taxas de *expertises* necessárias à realização de seguros.

Nesse particular, recomenda-se ao dono de obras de alto valor a realização periódica de perícias (cujo preço será menor se recorrer ao mesmo *expert*) para determinação de sua valorização.

De modo geral, nas vendas sem catálogo e sem perícia, os vendedores ficam com cerca de cinco por cento sobre o preço de transação; quando há esses dois requisitos, as porcentagens variam de 10 a 20 por cento, para incluir as despesas de custo de catálogo, perícia, publicidade, fotografias e outras (exceto transporte eventual e respectivo seguro).

As despesas de seguro variam, em geral, de três a cinco por cento sobre o valor atribuído pericialmente à obra de arte, mas essa taxa depende de outros itens, principalmente dos meios de proteção existentes na galeria ou no domicílio do proprietário.

As taxas de perícia são também variáveis, segundo requisitos referentes ao estado da pintura, tamanho do quadro e outros. De modo geral, estão compreendidas entre três e cinco por cento do valor imputado a uma pintura.

Relativamente aos deslocamentos de obras de arte de um lugar para outro (inclusive entre países e continentes) geralmente não há índices preestabelecidos de seguro. Os especialistas aconselham, porém, a subscrição de apólices de curta duração, renováveis segundo tácito acordo, após *reexpertise*, cujas taxas, repetimos, serão menores se for sempre contratado o mesmo perito.

Em conclusão, pode-se dizer que as taxas de retorno são menores do que os especuladores geralmente indicam. Na realidade, observa Baumol[42], esse investimento é de alto risco e a taxa de retorno relativamente pequena. Em longo prazo o risco pode ser ainda maior ante a dificuldade de previsão das variações da moda e da conjuntura econômica (nacional e internacional), como já foi visto. Para outros economistas, entretanto, o investimento em arte é importante na diversificação de aplicações de renda.

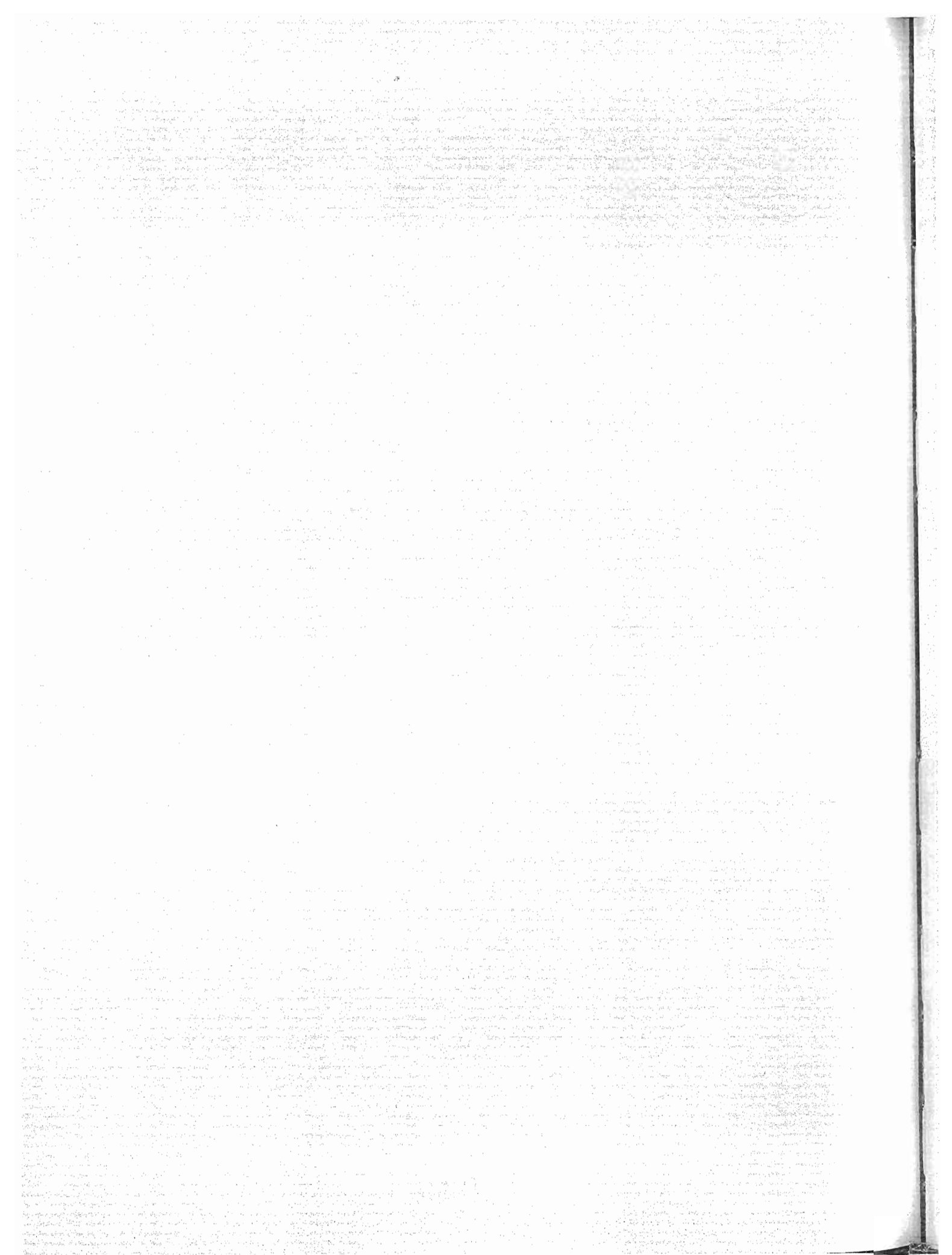
Nesse sentido, aliás, os grandes Bancos realizam estudos, periodicamente, para orientar seus clientes. Nas décadas de 1970-1980, quando ocorreu o primeiro *boom* de vendas de obras de arte, vários estudos de instituições financeiras mostraram que a intensa valorização de pintores modernos e impressionistas superou as taxas de aumento do dólar, ouro, pedras preciosas e marfim.

Em períodos de economia estável e de dinamismo econômico, portanto, a compra de obras de arte mostra-se especialmente rentável em comparação com outros investimentos imobiliários e mobiliários (caderneta de poupança, *overnight*, fundos e papéis de renda fixa, ações, euro, dólar) ou a pedras preciosas, selos e outros.

Mas nas épocas de desaceleração ou de estagnação econômica, a euforia aquisitiva arrefece, e o mercado de arte reflete todos os problemas da economia nacional e internacional.

---

[42] Cf. BAUMOL artigo citado da *American Economic Review*.

Na atual economia assimetricamente globalizada, as expectativas dos produtores e dos vendedores de arte voltam-se para outros investimentos ou para incentivos fiscais concedidos pelo governo a operação de caráter cultural ou artístico.

A ARTE BRASILEIRA E SEU MERCADO

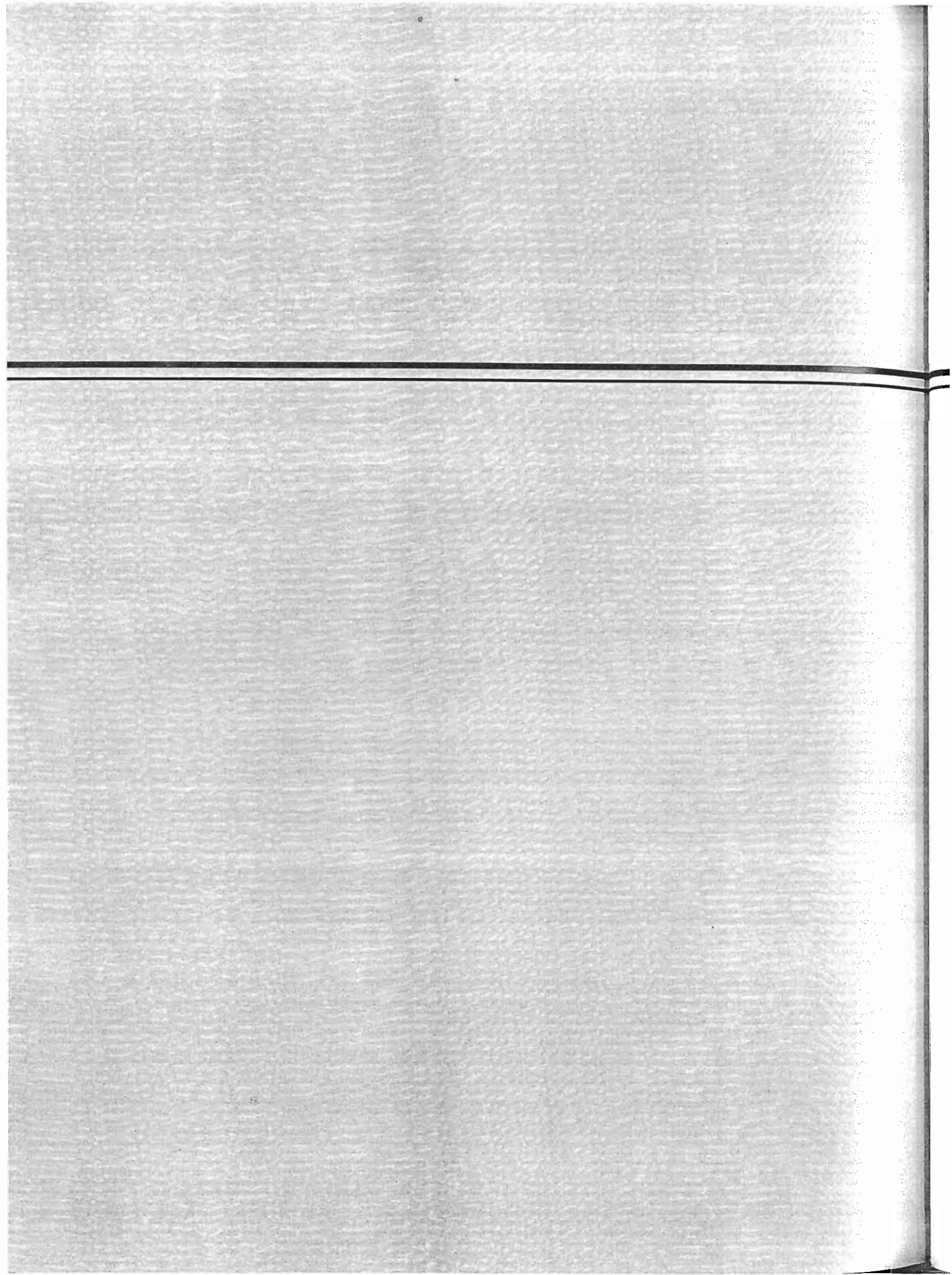
SÍNTESE HISTÓRICA

"Sem dúvida, foram os pintores de Nassau os primeiros de sólida formação profissional que entre nós trabalharam (...) e abordaram "temas e motivos profanos de paisagens, figuras humanas e de animais, retratos e naturezas-mortas em suas pinturas".

J. R. Teixeira Leite.[2]

"Contrassenso seria esperar encontrar-se, na arte primitiva brasileira, documentos comparáveis aos dos grandes povos ocidentais, quando tudo faltava num país de florestas por desbravar, e tribos de índios acampavam a algumas léguas da restrita capital".

E. Taunay.[3]

Capítulo 6

DA ARTE RELIGIOSA E DOCUMENTAL À ARTE COMO "BEM ECONÔMICO"

Parece haver consenso quanto à afirmação de que até mais ou menos 1970 era incipiente o mercado de arte no Brasil. Predominavam, desde o início da República, artistas não-profissionais que produziam de modo informal para a demanda antecipada dos setores economicamente abastados, sobretudo da elite paulistana e carioca.

Raros eram os artistas que viviam de sua atividade e mais raros ainda aqueles que ousavam não atender às especificações da encomenda, na maioria marcadamente neoclássica.

Apesar dessa aparência conservadora, entretanto, encontrava-se em ebulição um movimento renovador estimulado, inicialmente, pelas transformações das modalidades de mecenato, sobretudo a partir da criação do MASP (1947, em São Paulo) e do MAM (1948 em São Paulo e 1949 no Rio de Janeiro).

Ambos os museus dedicavam-se especialmente à arte moderna, abrindo espaço a novos talentos e rompendo com os antigos critérios de exposição e premiação dos Salões,

que continuavam a tradição da Academia Imperial de Belas-Artes da França, desde 1834.

Então, nos anos 1950, as exposições começaram a se suceder rapidamente, apresentando ao público não apenas modernistas brasileiros já consagrados (Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila, Malfatti e outros), mas também artistas estrangeiros que acorriam às Bienais (entre eles Max Bill, premiado em 1951), além de recentes tendências e vanguardas estrangeiras (neorrealismo e neoconcretismo, entre outros). Chegou-se a esboçar, inclusive, uma vertente de *art brut*, com exposição e estudo da arte dos alienados de Franco da Rocha (MAM, SP, 1948).

No início dos anos 1960, porém, novas gerações de artistas procuraram acompanhar mais diretamente as mudanças que ocorriam na arte internacional, concentrando-se no exame da realidade ao invés de partir para as opções do abstracionismo e do informalismo.

Aliás, até mesmo antes, eclodira o movimento neoconcreto (1959-1961); logo depois, Ferreira Gullar apresentara a teoria do não-objeto (1959). O próprio Ministério de Educação e Cultura apoiava tendências renovadoras como a exposição neoconcreta no Rio de Janeiro (1960). O Realismo Mágico, de Wesley Duke Lee, por volta de 1963, chamou a atenção para a magia do lado banal das coisas, estimulou o processo imaginativo e defendeu a liberdade de expressão. Waldemar Cordeiro, com o Movimento Popcreto, preocupou-se com a apreensão da realidade através de coisas.

Nessa mesma época, a Universidade de São Paulo criou o MAC-USP (1963), museu dedicado à arte contemporânea. No Rio de Janeiro, um grupo de artistas lançou o Movimento Neorrealista.

Ainda em São Paulo, a "Proposta 56" (FAAP) procurava maior participação do espectador, rompendo o tradicional

isolamento entre a obra de arte e o público. E assim, a consideração do objeto desencadeou uma arte de ação, que incluía manipulações, percurso de ambientes, estímulos psicossensoriais, happenings e outros. Alguns artistas usavam o corpo (*body art*) e as representações sensoriais ou elaborações mentais para recriar a arte (Oiticica, Lygia Clark). Outros enveredavam pelo caminho da *minimal art* (Baravelli, Resende, Fajardo).

As novidades explodiam quase simultaneamente, deixando confuso o espectador, acostumado à contemplação passiva de clássicos, neoclássicos e impressionistas. Aumentavam as instigações que obrigavam à sua reflexão, ao debate e à participação. As Bienais, sobretudo, provocavam acaloradas polêmicas. Os mais saudosistas, entretanto, lamentavam a rejeição do belo e a arte sem "encantamento" do espírito diante da apresentação do mundo sem fantasias.

Procurava-se, ainda, a superação do quadro de cavalete: a pintura libertava-se das limitações da moldura para entrar no domínio do relevo e do tridimensional; heterogêneos materiais (plástico, acrílico, sucata, objetos industrializados) eliminavam as tintas ou com elas conviviam em novo espaço que nem sempre era a tradicional tela.

Em seguida, o objeto, meio-mensagem que marcou os anos 60, começou a se desmaterializar com Baravelli, Fajardo, Lion, Ribeiro, Resende e outros. A arte conceitual logo conquistou seguidores.

Essa efervescência artística brasileira refletia, em grande parte, as mudanças que ocorriam no plano nacional: o movimento artístico renovatório dos anos 50 coincidia com a euforia nacionalista-desenvolvimentista e com a esperança no planejamento econômico-científico para superar os desequilíbrios econômicos regionais, diversificar a economia nacional e consolidar a estrutura industrial do Brasil.

Nos anos 1960, grandes rodovias aproximaram os extremos do país-quase-continente; Furnas e Três Marias significaram energia para intensificar ainda mais o rápido processo de crescimento. Desenvolver cinquenta anos em apenas cinco tornara-se o lema do governo federal. E, no contexto de intenso ufanismo, a inauguração de Brasília - arrojo arquitetônico e projeção de moderno conceito urbanístico da futura sociedade tecnológica - simbolizava não apenas a interiorização do progresso econômico de crescimento, mas, sobretudo, o domínio do processo desenvolvimentista por um povo que queria dirigir seu próprio destino.

Na realidade, porém, nem tudo eram flores, vitórias e auto-afirmações: o Brasil continuava na periferia do mundo ocidental, dependente e gravitando em torno dos interesses dos países altamente industrializados; Brasília tornara-se a "ilha da fantasia"; o petróleo, que "era nosso" desde a criação da Petrobrás (1954), revelara-se insuficiente para atender mesmo a uma pequena parte das necessidades internas do País. A inflação, estimulada por emissões para custear obras faraônicas, atingia elevadíssimos patamares.

Convulsões políticas sucessivas desembocaram na Revolução Militar de março de 1964. O País submergiu em séria crise política e econômica. Ante o regime autoritário que se instalava, os artistas de vanguarda refugiaram-se cada vez mais na arte objetual, na arte conceitual e, no limiar dos anos 70, passaram a utilizar

também sofisticados recursos tecnológicos (holografia, computação e outros).

Na década de 1970, o Brasil conseguiu superar a sucessão de crises e de graves turbulências econômicas e sociais, período que ficou conhecido como o do "milagre econômico brasileiro".

Nos anos 1970, verificou-se, também, uma espécie de "bolha" no mercado de arte: São Paulo conheceu um boom de vendas, com crescente demanda de artistas já consagrados (Tarsila, Segall, Di Cavalcanti, Portinari, Nery, Volpi, Graciano e outros). Ao mesmo tempo, surgiam mudanças significativas nas preferências do investidor, que começava a aceitar tanto os modernistas da Semana de 1922 como os desdobramentos seguintes do modernismo - Bernardelli, Grupo Santa Helena e outros.

Várias obras de artistas de vanguarda dos anos 60, entretanto, não se adaptavam à comercialização - eram efêmeras, frequentemente só existiam enquanto aconteciam os happenings ou, então, chocavam os "consumidores" tradicionais, acostumados aos neoclássicos e às cores agradáveis do impressionismo.

Então, as obras inovadoras que o consumidor começava a aceitar, tiveram um rápido e fantástico crescimento de vendas - era um "boom" de base artificial resultante, principalmente, de especulações da firma Collectio, especializada na comercialização de obras de arte.

Os comentários da mídia salientam que o talentoso e insinuante dirigente da Collectio conseguia créditos de diversas financeiras paulistas (cerca de 40 ou 50 milhões

de cruzeiros) e os injetava no mercado. E assim, a Collectio tornou-se uma espécie de banco de redesconto de outros marchands brasileiros.[4] Houve várias denúncias de vendas falsas, inclusive da mesma tela a diversos clientes, e a firma foi à falência três anos depois. A mídia comentou que a Collectio provocou sérios prejuízos a financeiras e compradores.

Um interessante aspecto dessa "bolha" do mercado de arte nos anos 1970, entretanto, foi o estímulo à criação de galerias de arte em São Paulo e o aumento do número de leilões de especialistas e de críticos de arte. E então, pela primeira vez no Brasil, a obra de arte começou a ser tratada, efetivamente, como bem econômico ou mercadoria sujeita às leis do mercado.

A partir daí, com a multiplicação dos pontos de venda e, sobretudo, com o montante significativo do capital de giro do setor artístico, os critérios de valor começaram a ser prioritários no conjunto dos aspectos considerados importantes na demanda de obras de arte.

Concomitantemente, acentuou-se o marketing das obras de arte e, não raro, trabalhos discutíveis eram puxados artificialmente em leilões e galerias para atender à demanda superior à oferta.[5] E a prática "marqueteira", repetida frequentemente, tornar-se-ia cada vez mais sofisticada.

---

[4] *"A Collectio é a garantia de liquidez do mercado. Se você tem problemas, chega lá com um quadro e eles pagam. Pode não ser o preço que você quer, mas você é pago na ficha"*. (Cf. ARAUJO, Olívio Tavares de. *Ciclo de debates do Teatro Casa-Grande.* Inúbia, 1976, p. 113).

[5] Muita gente, graças à linguagem persuasiva do leiloeiro, transformou-se repentinamente em grande artista. Bastava, por exemplo, o leiloeiro dizer, quanto me dão por "um" fulano de tal para transformá-lo em "o" artista. Houve, inclusive, contrafações notáveis: artistas sem nível para se vender na Praça da República de São Paulo ou em feiras *hippies,* apareceram nos leilões da Collectio. Daí, a artificialidade de preços para atender à demanda crescente (*Ibid.*, p. 119).

Juntamente com essa crise endógena, deflagrada com as especulações da Collectio, o mercado de arte também refletiria, pouco depois, as turbulências e dificuldades econômicas do País com os dois "choques" do petróleo, em 1974 e 1979, que afetaram gravemente todas as economias do mundo inteiro.

O Brasil, como os demais países emergentes, sofreu especialmente as consequências da desaceleração econômica dos países industrializados, somadas ao aumento da inflação internacional e ao crescente protecionismo das grandes potências.

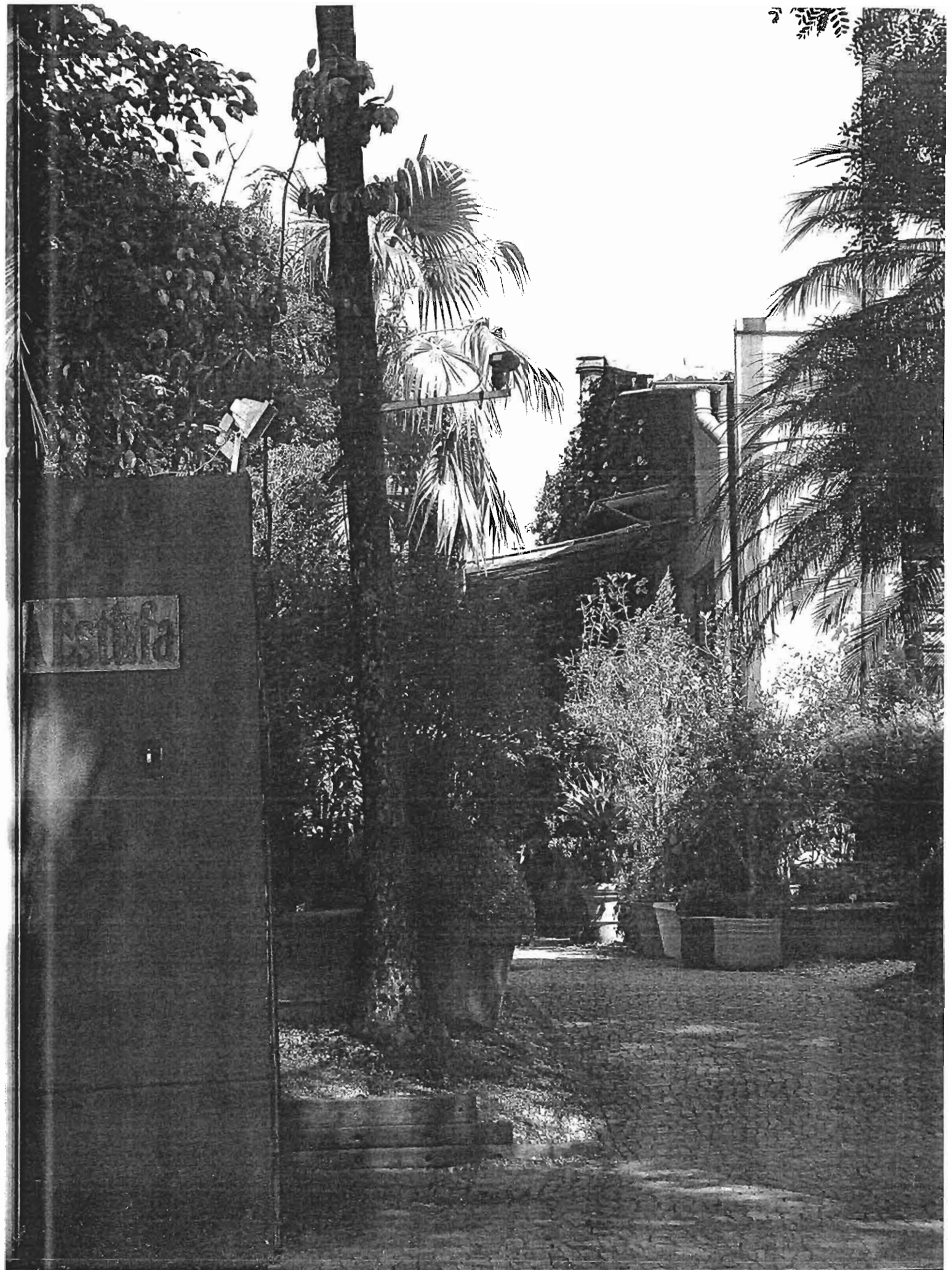
Mais tarde, com a gradual recuperação econômica dos países desenvolvidos, o Brasil conseguiria emergir parcialmente da crise. Por volta de 1984, embora cerceado por sérios problemas, entre os quais se destacavam o desequilíbrio do balanço de pagamentos e o endividamento externo, o Brasil começaria a apresentar menores índices de desemprego e maior crescimento do PIB (Produto Interno Bruto).

Em 1986, com o Plano Cruzado, o mercado de arte recebeu novo impulso. Mas, apesar de sucessivos progressos, perdurava no Brasil a situação de mercados segmentados em compartimentos quase estanques, correspondentes às "ilhas" culturais que os principais centros urbanos brasileiros ainda representariam por muitos anos.

Por outro lado, os problemas conjunturais decorrentes, sobretudo, de fracassos de programas governamentais de estabilização econômica, refletir-se-iam no mercado de

A Estufa

Rua Wisard, 53
Vila Madalena - São Paulo
www.aestufa.com.br
(11) 3814 2300

A Estufa é um espaço alternativo localizado na Vila Madalena. Sua organização física, em meio a uma rica natureza e configuração rústica, favorece sua característica plural, onde acontecem exposições e diversos eventos culturais.

arte levando-o a uma relativa estagnação a partir do início de 1987.

De acordo com algumas pesquisas de mercado, no final dos anos 1980 houve relativa euforia no mercado de arte voltado à produção de artistas brasileiros, registrando-se promissor aumento dos investidores em arte.[6] Nas grandes capitais brasileiras, o mercado de arte começou a abrir novos espaços a artistas inovadores.

Enquanto isso, o mercado internacional de arte conheceu, nos anos 1970 e parte de 1980, um primeiro "boom" mais circunscrito aos países anglo-saxões; e um segundo "boom" globalizado no início do século 21.

No segundo "boom", a internacionalização foi marcada pelo mercado pela Web, que ganhou força no e-commerce e, no final de 2006, nos Leilões de Arte pela Web iniciados pioneiramente pela Christie's (como se viu na Parte II deste trabalho). Destacou-se, então, a crescente presença de compradores muito ricos e novos ricos dos países emergentes, principalmente da China, Índia, Rússia e América Latina.

E assim, no início do século 21, o mercado de arte apresentava novas características no mundo e, inclusive, no Brasil. Continuam faltando, entretanto, pesquisas e análises para melhor compreensão da arte no Brasil.

Então, devido à falta de dados sobre a situação atual do mercado brasileiro de arte, neste capítulo destacaremos apenas os momentos mais significativos da produção da pintura brasileira, tentando mostrar os fatores que mais têm influído na demanda do consumidor-

---

[6] Nenhuma das quarenta galerias pesquisadas pelo DataFolha trabalhava exclusivamente com arte internacional: oitenta por cento comercializavam especialmente obras de artistas brasileiros vivos e oitenta e cinco por cento, trabalhos de artistas brasileiros. Cf. pesquisa DataFolha: "O mercado de arte dispara no Brasil". *Folha de S. Paulo*, 03/09/1986, p. 40.

apreciador-colecionador, na explosão artístico-criativa das últimas décadas, e na paulatina aceitação da arte como bem econômico sujeito às normas do mercado.

Em um sintético retrospecto histórico veremos a passagem da arte brasileira "não comercializável" (sobretudo a arte religiosa e documental do período colonial), à arte brasileira comercializada no País em galerias e leilões nacionais, e as dificuldades que os artistas brasileiros ainda enfrentam para conquistar espaço no atual mercado internacional de arte, tanto real como virtual ou pela Web.

6.1. A arte não-comercializável do "período colonial"

Tem sido repetido à exaustão que, no início do século 17, o Brasil era apenas uma expectativa frustrada de D. Manuel, o Venturoso, nas suas buscas ultramarinas. Entretanto, a Europa Ocidental já estava vivendo há mais de cinquenta anos os problemas decorrentes de profundas transformações políticas, geográficas, econômicas e intelectuais.

Realmente, no século 15 surgiram os Estados modernos, cuja unidade política e econômica possibilitou a coordenação das forças ativas, materiais e humanas das nações emergentes.

Com as grandes descobertas, apoiadas pelo progresso técnico da navegação, os metais preciosos do Novo Mundo afluíram à Europa, contribuindo para o deslocamento do eixo econômico mundial do Mediterrâneo para o Atlântico e o Mar do Norte. Londres, Amsterdã, Bordeaux e Lisboa prosperaram em pouco tempo.

Na base desse capitalismo nascente estavam importantes comerciantes-empresários, criadores de "sociedades privadas" destinadas a reunir grandes capitais necessários ao financiamento da produção e do transporte de mercadorias. O crédito fortaleceu a economia em ascensão - Gênova, Florença e outras cidades europeias tornaram-se grandes praças bancárias.

Concomitantemente, modificava-se a interpretação da vida dos homens e a mentalidade dos povos - de "peregrinos" a caminho do céu, como se acreditava na Idade Média, passaram a ser considerados "donos" do seu próprio destino - o que incluía bem-estar na própria vida terrena.

E assim, a busca do bem-estar refletiu-se rapidamente nas habitações, alimentação, qualidade de vida e na própria mentalidade dos povos. Aos severos castelos medievais sucederam-se amplas e magníficas residências de reis, nobres e burgueses, mobiliadas e decoradas com belos quadros, móveis, tapetes e louças finas.

Diversificou-se a alimentação; as especiarias e o açúcar, antes de uso raro, passaram a ser consumidos no dia-a-dia. Multiplicaram-se as viagens graças à melhoria das estradas.

O pensamento tornou-se laico. Aumentou a curiosidade pelo saber e a imprensa ofereceu a possibilidade de atendimento dessa crescente necessidade.

Reformadores, sobretudo os calvinistas, exaltaram o individualismo e a atividade econômica. E justificaram o lucro e os empréstimos a juros justamente no momento em que os capitais davam à função bancária relevante papel econômico.

As artes floresceram, sobretudo na Itália, propiciando a expansão do Renascimento artístico graças ao apoio dos mecenas (papas e nobres) e aos estudos de artistas

estrangeiros nas prósperas repúblicas urbanas da Itália: Veneza, Florença (com os Medici), Milão (os Sforza) , Ferrara (os Este).

Tornaram-se famosas na Itália as obras de Botticelli, Michelangelo, Leonardo da Vinci, Tiziano, Caravaggio e outras; em Flandres destacava-se Brueghel, na Inglaterra, Holbein e na Espanha, EI Greco.

Enquanto ocorriam tão intensas transformações na Europa Ocidental, o Brasil emergia nebulosamente no cenário mundial como acessório de sua Metrópole portuguesa, ou "mera expectativa" de fornecedor de riquezas à própria metrópole.

Não era aquela, entretanto, a expectativa de Portugal, mas após as primeiras decepções, concedeu a Fernão de Noronha a exploração da colônia. Teve início, então, a exploração predatória do pau-brasil.

Apenas em 1530, Portugal interessou-se em implantar, quase simultaneamente em São Vicente, Pernambuco e Bahia, a cultura da cana para a produção de açúcar, cuja técnica já dominava e liderava no mundo desde o século 15. Dez anos depois, o escravo negro foi introduzido nos trabalhos da lavoura canavieira, já que não fora possível contar com a mão-de-obra indígena.

6.1.1. Arte religiosa - improvisação, autodidatismo e boa vontade

Aos poucos, os missionários que aqui chegavam para converter os índios ao catolicismo começaram a contribuir para o início, embora muito modesto, da pintura sacra com o objetivo principal de decorar os primeiros templos.

Do ponto de vista artístico, entretanto, o Brasil anterior ao descobrimento praticamente quase nada apresentava. A literatura arqueológica frequentemente

se refere a três categorias de atividades artísticas das culturas aqui estabelecidas: as pinturas rupestres, os adornos e as formas e motivos decorativos de diversos tipos de artefatos.

Pode-se dizer que os adornos tinham significado de consumo predominantemente visual, próximo de objetos com função estética, tal como os objetos considerados enfeites, à falta de justificativa utilitária.[7] Aliás, as poucas manifestações artísticas dos índios desapareceram rapidamente diante da arte do descobridor, no decorrer do processo de integração compulsória à sociedade implantada pelo conquistador.[8] Saltou-se da era neolítica à contemporaneidade europeia do início do século 16.

Meneses critica o inadequado associativismo dessas atividades ao fenômeno artístico da civilização ocidental, e também o reducionismo que identifica certos fenômenos relevantes a simbolismos ou cerimoniais.

Quanto à arte rupestre, Meneses mostra que:

> *"tanto as pictografias (pinturas sobre superfícies rochosas), como os petróglifos (gravuras e figuras incisas) são manifestações que, com frequência, assumem caráter representativo, abrangendo um repertório muito vasto de formas, soluções técnicas e iconografia".* (MENEZES, 1983)

Aliás, a amplitude histórica desse salto não se repetirá nem com a Missão Artística Francesa, no século 19, que trouxe o neoclassicismo, nem com o modernismo da Semana de 1922, em São Paulo.

---

[7] Cf. MENESES, Ulpiano Bezerra de. A arte no período pré-colonial. In: ZANINI, Walter. *Op. cit.*, vol. I, p. 20-45.

[8] *"No curso do processo de integração compulsória à sociedade regional e nacional, centenas de povos com suas línguas e culturas próprias desapareceram quase sem deixar vestígios. Com eles desapareceram outros tantos estilos de criatividade artística..."* (RIBEIRO, Darcy. Arte índia. In: ZANINI, Walter. *Op. cit.*, p. 85).

Os religiosos, a princípio (inclusive artesãos por eles estimulados a decorar igrejas), e depois os artistas de Nassau, são considerados, portanto, os primeiros pintores do Brasil.

A pintura colonial no Brasil apresentou, na primeira fase, manifestações do Renascimento tardio, sobretudo nas obras dos jesuítas.

Seus autores foram, em geral, improvisadores de certo talento ou de reduzida expressão, que, motivados pela necessidade de decorar igrejas, buscavam inspiração em gravuras de missais e Bíblias. Mas seu trabalho não se limitava à pintura: faziam o acabamento, douramento, estofagem, faiscado das cimalhas e outros, repetindo os modelos europeus de que se lembravam. Assim, por exemplo, os painéis ou caixotes dos tetos das igrejas construídas pelos jesuítas apresentam ao centro um medalhão com uma personalidade da Companhia de Jesus. Ao irmão Domingos Rodrigues (1657- 1706) atribui-se a pintura da sacristia da catedral da Bahia, que contém figuras centrais copiadas de gravuras da época, ladeadas de desenhos complexos nos quais há exemplares da fauna brasileira, o que revela sensibilidade do artista ao meio ambiente.[9]

Na sacristia do Seminário de Belém da Cachoeira, na Bahia, há interessante pintura de influência chinesa, atribuída ao padre Charles Belleville (1657-1730), que esteve na China antes de vir à Bahia.

Na igreja Nossa Senhora do Rosário, no Embu (Estado de São Paulo), as pinturas são atribuídas ao padre Manoel da Fonseca.

A pintura do forro da nave da igreja da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro, contratada por Caetano da Costa Coelho, em 1737, e realizada sobre tábuas

---

[9] Cf. TOLEDO, Benedito Lima de. Do século 16 ao início do século 19: maneirismo, barroco e rococó. In: ZANINI, Walter. *Op. cit.*, p. 279.

corridas, sem divisões em molduras, marca o período da pintura ilusionista ou arquitetônica no Brasil. Este gênero é muito encontrado na Bahia, onde o pintor José Joaquim da Rocha (1737-1807) criou uma verdadeira escola. Os principais exemplos da obra de Rocha são o forro da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e da igreja dos Aflitos.[10]

João de Deus Sepúlveda (ativo em Pernambuco, 1760-1781) realizou pintura arquitetônica na igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife. O guarda-mor português, José Soares de Araújo, falecido em 1799, deixou grande acervo pictórico em Diamantina, inclusive obras com perspectiva; Manoel da Costa Ataíde pintou em diversas cidades mineiras.

No Rio de Janeiro, o frei beneditino Ricardo do Pilar foi responsável, entre outras pinturas, pela série de catorze painéis da igreja de São Bento e pelo imenso painel do altar da sacristia do mosteiro de São Bento, intitulado "Senhor dos Martírios".

6.1.2. Arte documental: o olhar de artistas viajantes

Além de pintores religiosos, na maioria improvisadores e autodidatas, estiveram no Brasil, desde o século 16, pintores que acompanhavam viajantes europeus. É o caso, por exemplo, do retratista Jean Gardien, em 1555, a que se referiu Jean de Léry na sua narrativa sobre a viagem à terra do Brasil.[11]

---

[10] *Ibid.*, p. 282.

[11] Além de Jean Gardien, há outras referências a pintores que teriam trabalhado no Brasil. André Thevet refere-se a retratos do natural em "Les singularités de Ia France Antarctique" (1557) e François Descerpz diz haver utilizado desenhos de pessoas que aqui estiveram ("Recueil de la diversité des habits", 1562). Pintores holandeses, flamengos e portugueses já haviam trabalhado no Brasil, antes da equipe de Nassau. Cf. TEIXEIRA LEITE, josé Roberto. Os pintores de Nassau. In: ZANINI. *Op. cit.*, p. 349-350.

Foram, porém, os chamados pintores de Nassau os primeiros artistas de sólida formação profissional a trabalhar no Brasil e os "primeiros a abordar temas e motivos profanos de paisagens, figuras humanas e de animais, retratos e naturezas-mortas em suas pinturas".[12] Dentre eles[13] destacam-se, primeiramente, Frans Post (1612-1680), considerado o mais notável dos pintores de Nassau e o primeiro paisagista europeu a trabalhar nas Américas, e, em seguida, Albert Eckhout, pintor de tipos humanos e natureza-morta.

A produção de Post no Brasil compreendeu o período de 1637 a 1644 e revelou fidelidade ao real, apesar de grande simplificação "composicional"- como em Ilha de Itamaracá, Forte dos Reis Magos e outras. A partir de 1645, já na Holanda, Post continuou a reproduzir a paisagem brasileira, embora mais requintada e amaneirada.[14] A princípio, baseou-se em esboços elaborados em Recife, para atender a modesta demanda de compatriotas que haviam vivido no Nordeste brasileiro; em seguida, até por volta de 1670, pintou paisagens brasileiras para clientes interessados em temas exóticos, período em que sua pintura decaiu devido a doenças e alcoolismo.

Em 2007, foi publicado um catálogo *raisonné* das 155 telas de Frans Post (1612-1680), por Pedro e Bia Corra do Lago (Editora Capivara, 2007).

Em suas obras tardias, Post parece ter recebido a colaboração de seu sobrinho Jan Post, o qual,

---

[12] José Roberto Teixeira Leite (*Op. cit*, p. 350) cita o comentário de Ribeiro Couto sobre a obra de Frans Post: "Cronologicamente a primeira pintura de terras exóticas descobertas e visitadas no ciclo de viagens europeias, depois da Renascença".

[13] Apesar da referência de Nassau a seis pintores, em carta de 21/12/1678 ao marquês de Pomponne, oferecendo ao rei Luís XVI da França cerca de quarenta quadros sobre o Brasil, apenas três são citados em outros documentos: Post (1612-1680), Eckhout (1610-1666) e o cartógrafo Marcgraff (1610-1644). Há também o despenseiro Zacharias Wagener (1614-1668), que desenhava nas horas vagas. Cf. TEIXEIRA LEITE, José Roberto. (*Op. cit.*).

[14] Cf. TEIXEIRA LEITE, José Roberto (*Op. cit*, p. 355).

possivelmente, teria continuado a pintar paisagens do Brasil após a morte do tio.

Apesar das críticas de que Post não foi um inovador, sua temática paisagística brasileira, com palmeiras, tamanduás, índios e patos, assegurou-lhe uma posição sem rival no conjunto dos paisagistas holandeses de sua época.[15]

Suas obras sobre o Brasil fazem parte da doação do Conde Maurício de Nassau a Luís XIV.

O pintor Albert Eckhout (1610-1666) também acompanhou Nassau ao Brasil, e aqui permaneceu até 1644, dedicando-se a registros de tipos étnicos (índios, mamelucos, mulatos, negros), pássaros, flores e frutas tropicais (naturezas-mortas).

Ainda como pintor documental, havia o despenseiro de Nassau, o alemão Zacharias Wagener (1614-1668), autor do *Livro dos animais*, com cento e dez aquarelas, típicas de amador dotado de habilidade. Alguns críticos o consideram o primeiro pintor "ingênuo" a trabalhar no Brasil.

Finalmente, há registro sobre a presença do alemão Georg Marcgraff (1610-1644), cientista que trabalhou no Brasil holandês. Sem técnica e expressividade, parece que seus desenhos ilustrativos de textos científicos têm apenas o valor de documentos[16]: animais, plantas, pássaros, habitantes e outros.

Durante muitos anos, após a partida dos pintores de Nassau, praticamente não surgiram novidades pictóricas. De modo geral, apenas as pinturas em igrejas continuaram

[15] Daí a crítica de Arthur Van Schendel de que se Post "*tivesse ficado na Holanda não passaria de um paisagista medíocre; enriquecido com a experiência brasileira, logrou produzir uma arte de sabor até então totalmente desconhecido, de uma encantadora originalidade*". (*Apud* TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *Op. cit.*, p. 356).

[16] *Apud* TEIXEIRA LEITE, José Roberto.*Op. cit.*, p. 370.

sendo executadas, sobretudo nas áreas-pólo de certo dinamismo econômico, como a canavieira, depois a de mineração e, posteriormente, a cafeeira. Segundo os críticos, quase todas as pinturas são reflexo de medíocre autodidatismo.[17]

Aliás, diversas igrejas substituíram a escassez ou ausência de obras de arte por ornamentos sobrecarregados de ouro.

Vários fatores negativos, entretanto, dificultaram o florescimento artístico nesta "abandonada região meridional, colocada a meses de viagem dos mais próximos portos europeus, esquecida e ignorada do mundo culto, sequestrada do convívio universal pelo ciúme metropolitano e habitada por uma população ignara, em sua grande maioria".[18]

Em outros termos, ao escasso interesse de uma população rarefeita (inferior a 4 milhões de habitantes, no começo do século 19)[19] e desigualmente espalhada pelo litoral brasileiro, somava-se uma conjuntura política, social e econômica extremamente desfavorável às artes.

Aliás, no contexto do colonialismo mercantilista português, o Brasil era considerado mero fornecedor de riquezas naturais à metrópole. Estava proibido de criar indústrias, de desenvolver atividades ou profissões que pudessem concorrer com Portugal, de comercializar com outras nações e até mesmo de publicar jornais e livros,

---

[17] *"Salvo uma ou outra manifestação de maior intuição, por vezes notável, e muito notável até, como no caso de Antônio Francisco Lisboa, nossos pintores e escultores só haviam dado medíocres mostras de autodidatismo".* (TAUNAY, Afonso d'E.*Op. cit.*, p. 4).

[18] TAUNAY, Afonso d'E. Taunay, *loc. cit.*

[19] O primeiro recenseamento, efetuado em 1872, registrou quase 10 milhões de habitantes; em 1890, o segundo recenseamento, mais de 14 milhões; e o de 1900 ultrapassou 17 milhões de pessoas. Esses dados são, porém, aproximados, já que as dificuldades de transporte eram imensas e muitos questionários do censo não foram devolvidos.

sob pena de confisco e degredo dos infratores (*Carta Régia* de 1738).

Não havia, também, nenhuma iniciativa oficial de educação, nem sequer de alfabetização. Apenas os religiosos, sobretudo os jesuítas, ministravam aos aborígines e filhos dos colonos rudimentos de instrução, educação moral, artes e religião.

Para essas atividades, fundaram colégios em algumas capitanias, onde ensinavam filosofia, matemática, teologia e línguas (latim, português, tupi e outras). À falta de livros, manuscreviam suas lições em cadernos, fazendo-os circular entre os discípulos. Compunham historietas, baladas, hinos sagrados, com o objetivo de inspirar o amor à religião. Sobressaíram-se, inicialmente, José de Anchieta e Manuel da Nóbrega. Expulsos da metrópole e de suas colônias por força de lei especial, os jesuítas foram substituídos por beneditinos, franciscanos e carmelitas, enquanto o marquês de Pombal criou a instrução primária do Reino de Portugal e Colônias (Carta Régia de novembro de 1772), bem como instituiu várias "aulas" no Rio de Janeiro e em outras capitanias.

Em 1800, Manuel Dias de Oliveira foi nomeado, por Carta Régia, professor de desenho e figura no Rio de Janeiro, com vencimento igual ao de professor de filosofia. Abriu-se, então, a primeira oportunidade oficial de estudo a amadores e artistas.[20] Mas o campo da pintura deveria ser impulsionado somente com a vinda de D. João VI para o Brasil, em sua fuga à invasão de Napoleão Bonaparte em Portugal.

Em 1816, a Missão Artística Francesa trazida ao Brasil por D. João VI, iria institucionalizar o neoclassicismo no País.

---

[20] Oliveira teria sido o pioneiro de estudo de nus, na sula que abriu em sua residência, à rua do Senhor dos Passos, no Rio de Janeiro.

6.2. O longo período das belas-artes trazidas por artistas franceses - Missão Francesa - lenda ou realidade?

A "Missão Francesa" era oficial, veio ao Brasil a convite de D. João VI, em 1816, ou é uma lenda que se construiu a partir da chegada de artistas franceses que se auto-exilaram e solicitaram trabalho ao monarca português?

Teria sido apenas um "grupo" casual de artistas que precisavam fugir das turbulências de uma Europa instável e de uma França pós a Batalha de Waterloo (1815), que se voltava contra os partidários de Napoleão Bonaparte?

Essa polêmica está sendo destacada pela revisão historiográfica[21] em curso e por recentes análises de 1808 no "tempo longo".

Até recentemente, os fatos ocorridos a partir de 1808, com a presença de D. João VI e sua Corte no Rio de Janeiro, constituíam uma espécie de bolha, ou um recorte do "tempo curto", cujo amplo anedotário refletia oposições políticas diversas, de liberais

[21] A historiadora Lilia Schwarcz, em *O Sol do Brasil* (Companhia das Letras, 2008), pesquisa que teve início com uma carta de Taunay arquivada no Museu Imperial de Petrópolis (e que possivelmente tenha sido escrita em 1815), afirma que Nicolas Antoine-Taunay (1755-1830) e Debret (1768-1848) não faziam parte da mesma "turma" e, ao contrário, disputavam a preferência de D. João VI. Levanta alguns questionamentos a respeito de uma espécie de mito ou lenda sobre a "Missão Francesa" no Brasil.Por outro lado, a francesa Claudine Lebrun Jouve, autora do *Catalogue Raisonné* de Taunay, discorda da tese de inexistência de uma Missão Francesa.

Choque Cultural

Rua João Moura, 997
Pinheiros - São Paulo
3061 4051
www.choquecultural.com.br

A Choque Cultural foi fundada em 2003, em São Paulo, numa velha casa de um bairro operário, em Pinheiros. Inicialmente ofereceu ao seu público edições limitadas, numeradas e assinadas de posters, livros, stickers, brinquedos e outros objetos. Esses múltiplos de baixo custo têm estimulado o público a colecionar seus artistas preferidos e entender melhor o que acontece nas ruas de São Paulo e outras cidades.
Depois veio a Galeria Choque Cultural e suas primeiras exposições coletivas contribuíram para determinar o estilo marcante da casa.
Em sua ainda curta existência, a Choque tornou-se a principal referência de arte underground, graffiti, tattoo, cultura pop, street art, arte urbana, low brow etc.
Além do pioneirismo, a Choque mostrou-se também arrojada ao jogar-se em projetos polêmicos e instigantes, como a 'troca de galerias' com a renomada galeria Fortes Vilaça.

997

a antimonarquistas, ou preconceitos preexistentes sobre as relações entre os povos "ricos" do Norte e os "pobres" do Sul. Refletia, ainda, intrigas, traições e lutas sucessórias dentro da própria Família Real, e os dilemas de um príncipe herdeiro perseguido por Bonaparte, pressionado pelos ingleses, traído pelos sogros espanhóis (rei Carlos IV e rainha Maria Luísa) e pela enorme vontade de disputar o comando de sua esposa Carlota Joaquina...

É evidente, entretanto, que os artistas franceses somente conseguiriam entrar no Brasil com a permissão de um monarca tão tradicional como D. João VI, e para isto teriam de lhe encaminhar solicitação via seus ministros. E estes não decidiriam sem o seu "acordo".

Apenas o temor justificaria a troca da França pelo Brasil? Ou o temor somado a idealismo e busca de inspiração na natureza e nas cores tropicais vibrantes? Ou, ainda, o sonho de criar uma Academia de Artes sob os auspícios de um monarca-mecenas?

A França, naquela época, era o centro criativo de uma Europa que, há mais de um século, enaltecia os feitos da ciência, e cujos pensadores celebravam as realizações artísticas e as invenções dos cientistas, aplaudidos pelo povo. Suas universidades representavam o centro propulsor e dinâmico da cultura francesa.

Napoleão embelezara Paris com monumentos, praças e grandes avenidas - o Arco do Triunfo do Carrossel (entre os palácios do Louvre e das Tulherias), o imponente Arco do Triunfo da Etoile, tão largo que seus exércitos triunfantes desfilavam sob ele; a coluna de Trajano, na Praça Vendôme, cujo friso em espiral registrava as heroicas campanhas napoleônicas entre 1805-1807; no topo, uma estátua apresentava Napoleão como um César moderno... Os escombros da Bastilha, tomada pelos rebelados em 14 de julho de 1789, deram lugar a uma grande praça; o Palácio do Louvre, abandonado pelos reis "Luíses" (que preferiam Versalhes), tornou-se um conjunto imponente com as Tulherias; a nova Rue de Rivoli mostrou uma sucessão de prédios de três andares com elegantes arcadas; a nova Madeleine foi dedicada por Napoleão à glória da Grande Armada, seu exército imperial...

Paris recebeu, ainda, colunas gregas, cúpulas grandiosas, novas praças e novas pontes sobre o Rio Sena; esgotos, fontes e canais de abastecimento de água.

Na mesma ocasião, o Brasil apenas emergia no cenário econômico mundial com a abertura de seus portos às nações amigas de Portugal (em 1808, quando da escala da Família Real na Bahia). E começava a despertar de "secular modorra".[22]

---

[22] Segundo Taunay (*Op cit*, p. 5) e outros observadores, o contato com a Corte portuguesa introduziu no Brasil o gosto pelo luxo e pela vida social.

Na extensa colônia pouco povoada (cerca de 3 milhões de pessoas, entre brancos, negros, índios e mestiços), São Sebastião do Rio de Janeiro apresentava uma população estimada em cerca de 50 mil habitantes, embora fosse o porto mais movimentado do Brasil.

Além da abertura dos portos ao comércio externo, outras várias medidas contribuíram para impulsionar o desenvolvimento do Rio de Janeiro e do Brasil: liberação do comércio interno, permissão de exploração da indústria, isenção de impostos a exportadores e a importadores de insumos industriais, concessão de privilégio a investidores, colocação de terras férteis à disposição de colonos estrangeiros que aqui desejassem se fixar; fundação da Livraria Pública e da Imprensa Régia, criação do Jardim Botânico, permissão de expedições pelo interior do País a cientistas estrangeiros, fundação do Banco do Brasil; organização do ensino, de "aulas" e de cursos especializados, entre outros. O Brasil foi elevado à categoria de Reino Unido a Portugal e Algarves.

No complexo conjunto de iniciativas que introduziram o Brasil no sistema capitalista moderno, surgiu também a necessidade de uma escola ou instituto teórico-prático de aprendizagem artística e de ensino técnico-profissional.[23]

Até então, o Brasil conhecia somente a improvisação artística de monges e irmãos religiosos e o artesanato de escravos, mestiços e pessoas humildes.

---

[23] Cf. Morales de los Ríos Filho, citado por Taunay (*Op. cit.*, p. 9).

Os historiadores de arte informam que Antônio de Araújo de Azevedo, conde da Barca, seu primeiro inspirador, tomou medidas para contratar artistas na França. E após entendimentos por meio da embaixada portuguesa junto à Corte de Luís XVIII, foi contatado Lebreton - organizador da expedição artística constituída quase toda de "bonapartistas desajustados" na França com a derrota de Napoleão.[24]

Com a chegada da "Missão Francesa",[25] em 1816, D. João VI criou, por decreto, a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, estabeleceu pensão anual aos mestres franceses e definiu o início de sua atuação.

Entretanto, diversos obstáculos de natureza política fomentados, inclusive, pelo diplomata francês junto da Corte de D. João VI, dificultarama instalação da Escola Real. Em 1820, novo decreto determinou a criação da Academia Real de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, no Rio de Janeiro, acrescentando ao corpo docente os irmãos Marcos e Zeferino Ferrez[26], e nomeou diretor o pintor português Henrique José da Silva, em vaga decorrente do falecimento de Lebreton (1819).

---

[24] Lebreton, o chefe da Missão, perdera os empregos e passara a ser *"persona ingratissima"* aos Bourbon, por haver insultado os ingleses em uma solenidade do Instituto de França, após a Batalha de Waterloo; o pintor Debret, desgostoso com o falecimento de seu único filho, desejava viajar para distrair-se; o pintor Nicolau Antônio Taunay e seu irmão Augusto Taunay, escultor, haviam perdido grande parte de suas economias com os desastres bélicos da Franca; o arquiteto Grandjean de Montigny, também um bonapartista ardoroso, perdera seu emprego de arquiteto, com a derrota de Napoleão.

[25] Além do literato e membro do Instituto de França, Joaquim Lebreton (1760-1819), compõem a Missão o pintor de história João Batista Debret (1768-1848); o pintor e membro do Instituto de França, Nicolau Antônio Taunay (1755-1830), acompanhado da esposa e cinco filhos; o escultor Augusto Maria Taunay (1768-1824), com um assistente, F. Bonrepos; o arquiteto Augusto Henrique Vitor Grandjean de Montigny (1776-1850), com a esposa, quatro filhas, uma criada e dois ajudantes, seus discípulos; o professor de mecânica, Francisco Ovide; o gravador e pintor de miniaturas Simão Pradier. Constam, ainda, do decreto de 1816: C. H. Levasseur e L. S. Meunier, ambos auxiliares de Grandjean.

[26] Os Ferrez (um escultor e outro gravador) já se encontravam no Rio de Janeiro quando da nomeação.

O paisagista Nicolau Antônio Taunay teria ficado desgostoso com a situação e retornou à França[27], em 1821, para assumir seu posto de membro do Instituto de França. Pradier, pintor de miniaturas, já voltara antes dele, descrente do êxito da "Missão". Pouco tempo depois, faleceu no Rio de Janeiro Augusto Maria Taunay (1824). A Missão estava, portanto, desfalcada de quatro membros.

Contudo, desde a chegada, os artistas franceses começaram a trabalhar. O pintor Taunay, por exemplo, imediatamente registrou nas telas o litoral da Tijuca, o Corcovado e a vegetação; retratou D. João VI e algumas pessoas da família real e da Corte e executou encomendas para as residências reais[28]; Debret pintou, entre outros, o retrato de D. João VI em tamanho natural e de diversas pessoas da família real; registrou o desembarque da arquiduquesa Leopoldina (1817), que veio se casar com o príncipe D. Pedro; e a coroação de D. Pedro I.

Juntamente com outros membros da Missão, ambos foram encarregados da ornamentação da cidade do Rio de Janeiro para as festas de aclamação de D. João VI como rei de Portugal, Brasil e Algarves (1818).

Todavia, acumulavam-se os empecilhos[29] e a instalação da Escola era adiada. Sucessivos decretos mudaram seu

---

[27] Partiu com a esposa e um filho, aqui permanecendo quatro filhos e o irmão Augusto Maria Taunay.

[28] Afonso d'Escragnole Taunay (*Op. cit.*, p. 162) relaciona os seguintes quadros: *A aclamação de D. Afonso Henriques*, após a batalha de Ourique; *O leão de Androcles*; *A coroação de D. João VI*; *Os pastores de Arcádia*, tela de grandes dimensões e muitas figuras; *Os gansos de frei Filipe*, grande quadro que, durante algum tempo, figurou na sala do trono do Paço da Cidade; *Hermínia entre os pastores*; *A noiva da aldeia*; *A pregação de S. João Batista*, quadro que reproduz uma paisagem brasileira (este, adquirido após exposição no Salão de Paris, por ordem de Luís XVIII, por algum tempo figurou no Louvre, que depois o cedeu ao Museu de Nice).

[29] *"Múltiplos haviam até então sido os empecilhos à abertura da Academia. Recapitulemos: a morte do conde da Barca, a rebelião pernambucana de 1817, a revolução liberal portuguesa de 1820, a inquietação dos anos de 1821 e 1822, a Independência e as suas conseqüências políticas, as dificuldades de consolidação do regime imperial, durante o tumultuoso decurso de 1823 e, afinal, a nefasta atuação de Henrique José da Silva, sua ojeriza aos professores franceses, a perene apatia dos departamentos oficiais e a demorada e interrompida execução das obras do edifício"*. (TAUNAY, *Op. cit.*, p. 227).

nome para Academia das Artes, depois para Academia e Escola Real e, finalmente, para Academia Imperial de Belas-Artes.

Debret[30] e Montigny começaram, então, a dar aulas particulares numa casa alugada no centro do Rio de Janeiro. Em seguida, Debret conseguiu instalar-se em sala do edifício da Academia, ainda parcialmente em construção.

Finalmente, no fim de 1826, a Academia foi inaugurada. Em dezembro de 1829 realizou-se o primeiro Salão, com exposição de trabalhos de alunos e de professores[31] sobre temas variados: retratos, marinhas, animais, flora e desenho arquitetônico.

Os problemas, entretanto, continuavam. Em 1831, Debret[32] retornou à França, cansado e desiludido.[33] Foi substituído na Academia por seu aluno, Simplício Rodrigues de Sá. Cinco anos depois, quando escreveu solicitando demissão indicou seu discípulo predileto, Manuel de Araújo Porto Alegre.

---

[30] O primeiro grupo de seus discípulos foi o seguinte: Francisco Pedro do Amaral, Simplício Rodrigues de Sá, José de Cristo Moreira, Francisco de Sousa Lobo e José da Silva e Arruda. Todos alcançaram renome.

[31] Havia 115 trabalhos, dos quais 82 de alunos.

[32] *"Apesar de tantos percalços, conseguira formar onze distintos discípulos. Além de Porto Alegre, o mais destacado de todos, Francisco Pedro do Amaral, o antigo discípulo de Manuel Dias de Oliveira, o* ***Brasiliense*** *ou o* ***Romano*** *(entende Morales de los Ríos que foi Amaral o elemento de ligação entre os mestres reinois e os professores franceses), José da Silva e Arruda, Francisco de Sousa Lobo, José dos Reis Carvalho, Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive, brasileiros, Simplício Rodrigues de Sá, José de Cristo Moreira, portugueses; Augusto c Guilherme Muller, alemães, e Afonso Falcoz, francês".* (TAUNAY. *Op. cit.*, p. 263).

[33] Debret escreve "Voyage pitoresque et histonque au Brésil ou Séjour d'un artiste français au Brésil". O primeiro volume, de 1834, refere-se aos índios (costumes, armas, utensílios, adornos) e contém 36 estampas; no segundo, de 1835, Debret trata, com seus quadros, da história política e religiosa, dos acontecimentos notáveis, retratos da família imperial, trajes e insígnias majestáticas, vistas do Rio, flores, frutas etc.

No final de 1831, Félix Émile Taunay, filho de Nicolau Antônio Taunay, que já lecionava pintura na Academia, tornou-se secretário e, mais tarde, diretor da instituição. A Academia foi, então, reorganizada de acordo com a proposta inicial dos franceses, em 1827.

Em 1854, ao assumir a direção da Academia, Manuel de Araújo Porto Alegre tentou introduzir-lhe modificações, afirmando seu "objetivo de substituir o método indutivo pelo racional, fazer criadores em vez de copistas"[34]. Todavia, três anos depois, renunciou ao cargo de diretor.

É inegável, porém, a importância da Academia como organizadora do ensino artístico no Brasil e como defensora da dignificação da profissão do artista.

O neoclassicismo, então institucionalizado, predominaria durante quase um século devido a vários fatores e, sobretudo, porque seu universo simbólico e sua rigidez normativa atendiam aos anseios políticos e sociais dominantes no Brasil, altamente conservadores e centralizadores.

Realmente, na Europa, o neoclassicismo representava uma reforma moral contida nos ideais da Revolução Francesa de 1789, emanados do contexto do "Século das Luzes", isto é, fundava-se no humanismo, na liberdade pessoal, na igualdade de direitos e na confiança no poder da razão como fonte do verdadeiro saber. No entanto, ao ser transplantado para o Brasil pelos franceses o neoclassicismo transformou-se em processo de afirmação de prestígio e poder.

O artista formado pela Academia devia obedecer a regras e padrões alienígenas, principalmente franceses, tão valorizados pela incipiente elite erudita. E assim, tinham a possibilidade de progredir socialmente.

---

[34] *Apud* BARATA, Mário . Século XIX: Transcrição e início do século XX. In: ZANINI, Walter *Op. cit.*, p. 406.

Mas a imaginação criadora do pintor brasileiro ficou cerceada. E quando premiado com uma viagem de estudos, o artista não se libertava da "ditadura estética" da Academia: ia se aperfeiçoar com artistas de Paris[35] ou de Roma, consagrados pelas instituições oficiais, e que não seriam aqueles posteriormente apontados como os grandes e criativos mestres do século 19.

Assim, os bolsistas da Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro praticamente copiavam seus professores, mesmo ao buscar inspiração para temas históricos brasileiros.

Os críticos citam, por exemplo, as telas monumentais de Vítor Meireles e Pedro Américo, que lembram Meissonnier e Vernet (este, mestre de Pedro Américo). A Batalha de Guararapes, de Meireles, ou em O grito do Ipiranga e Batalha do Avaí, de Américo, repetem a distribuição dos personagens em semicírculos para destacar a cena principal ao centro; diz-se que o colorido artificial e o gestual "maneirista" levam à idealização de "um ato patriótico, de uma vitória nacional".[36]

Os fatos indicam que esses bolsistas sequer se interessaram pelas inquietações que sacudiam os meios artísticos franceses desde a segunda metade do século 19, e que revolucionariam a Europa[37] no começo do século 20.

Deve-se registrar, contudo, a limitada influência que a pintura brasileira recebia de outra vertente, a

---

[35] Na França, os bolsistas brasileiros dirigiam-se, sobretudo, à Academia Julien, espécie de atelier preparatório para ingresso na Escola, de Belas-Artes; em Roma, iam para a Academia de Belas-Artes. Dentre os principais mestres acadêmicos franceses, chamados "artistas pompiers", consagrados pelas instituições oficiais e que recebiam estudantes brasileiros, estavam W. A. Bouguereau, J. L. Gerôme, E. J. H. Vernet, L. Cogniet, Delaroche, A. Cabanel, T. Couture, J. L. E. Meissonnier e outros.

[36] Cf. Baez. *Op. cit.*, p. 10.

[37] Cf.AMARAL, Aracy. As artes plásticas. *Apud* AVILA, Affonso. *O modernismo.* São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 122.

romântica, sobretudo por meio de artistas europeus itinerantes e de outros que aqui se fixaram.

Aliás, em geral os pintores e desenhistas itinerantes chegaram ao Brasil, na primeira metade do século 19, como membros de expedições científicas em visita ao Brasil. Daí o destaque, por exemplo, do aspecto romântico dos quadros de João Maurício Rugendas, que aqui esteve entre 1822 e 1825, retornando depois em 1845-1846. Seu cromatismo intensificou-se, de modo especial, em contato com os trópicos. Também influíram sobre nossos pintores os quadros românticos dos irmãos Moreaux, de Vinet, Biard e outros.

Henrique Nicolau Vinet, que estudara paisagem com Corot, permaneceu vinte e cinco anos no Brasil. Em 1886, montou atelier no Rio de Janeiro e lecionou paisagem e desenho.

De modo geral, pode-se dizer que os primeiros pintores acadêmicos brasileiros foram influenciados predominantemente pelo neoclassicismo, mas às vezes tendiam para um romantismo limitado, ou para o que alguns críticos costumam denominar "romantismo acadêmico".

Raras eram as reações contra o academismo. Daí, a continuidade do incentivo a temas bíblicos, históricos e mitológicos, segundo rígidas normas da Academia de Paris.

Tal tendência manteve-se no Brasil, até mesmo depois da revolução impressionista do final do século 19, na França. Continuava-se ignorando a ruptura que "abria" o atelier em direção à natureza e à captação da luz em vários momentos do dia. Ou a busca de momentos coloridos ou fugidios da natureza - característica da arte de jovens pintores que se autodenominavam "independentes" - e que expuseram à margem do Salão Oficial de Paris: Monet, Sisley, Cézanne, Degas, Renoir e outros.

Ainda quando o movimento impressionista já não era mais vanguarda na França, ou quando o grupo de artistas inovadores já se dispersara, por volta de 1880, os pintores brasileiros ainda persistiam no academismo...

E mais: Seurat e Signac, por exemplo, já estudavam cientificamente a cor e elaboravam novos métodos expressivos, fundando o movimento neo-impressionista e a Sociedade dos Artistas Independentes (Paris). Enquanto isso, no entanto, Georg Grimm, pintor alemão contratado para a cadeira de pintura de paisagem da Academia Imperial (1882), apenas iniciava, com os alunos, a pintura ao ar livre.

Entre os discípulos de Grimm, Castagneto e Parreiras revelariam tendências originais, mas sem conseguir renovar o academismo. Almeida Júnior, aluno de Vítor Meireles na Academia e, em Paris, de Cabanel e Chavannes, não se deixaria influenciar pelos impressionistas. Mais tarde, Almeida Junior abandonaria o cromatismo escuro, mudaria sua técnica e dedicar-se-ia a nova temática, com predominância da pintura caipira. Sérgio Milliet chegou a considerá-lo um marco divisório da pintura nacional e da afirmação da liberdade artística[38] dos pintores brasileiros. Contudo, essa evolução que se aproximava de assuntos populares, na voga do realismo ou naturalismo, ocorreu sem rupturas, mais como decorrência do temperamento do pintor e de sua preferência pela vida interiorana brasileira.

Eliseu Visconti, que nos últimos anos do século 19 aproximou-se do pré-rafaelismo e do simbolismo, depois abriu caminho para a art nouveau ou floreal, passou para o pontilhismo e percebeu, de maneira pessoal, os valores do impressionismo. Quando, porém, conseguiu

---

[38] Cf. BARATA, Mário. Século XIX, Transcrição e início do século XX. In: Walter Zanini, *op. cit.*, p. 425).

captar a luminosidade e os tons da paisagem brasileira, entre 1930 e 1940, outra intensa revolução pictórica já ocorrera na Europa, sobretudo a partir da Primeira Grande Guerra, e havia sido tão intensa, que a linguagem de sua pintura continuou sendo rotulada de acadêmica.

Outros acadêmicos também tentaram se libertar do academismo, mas sem uma proposta efetivamente renovadora, "sem gerar tensões e mudanças mais radicais no plano artístico e cultural".[39]

Em suma, não repercutiram aqui as polêmicas levantadas pela vanguarda francesa, nem a hostilização aos defensores dos Salões oficiais ou a persistência dos artistas do "Salão dos Independentes"...

Além disso, desconheceu-se quase totalmente a intensa efervescência da pintura europeia do alvorecer do século 20. A "calmaria" da pintura brasileira contrastava com os numerosos movimentos renovatórios que se difundiam da Europa e dos EUA.

Os fauvistas, pintores coloridos, provocavam impacto nos Salões de Outono de Paris (1905 e 1906); Picasso, Braque, Leger e outros iniciavam o Cubismo (1907) e, logo depois, rompiam o tradicional processo "formativo" do quadro com a introdução de colagens, de papiers collés; o Manifesto Futurista[40], em Paris, divulgou a proclamação de Marinetti sobre a necessidade de uma arte anticlassista, voltada para o futuro da sociedade massificada que emergia nas grandes cidades; as correntes russas raionista e suprematista provocavam repercussões; o movimento, que seria conhecido como Dadaísmo, divulgava suas ideias; a Sociedade Valete de Ouro faria sua primeira exposição em Moscou, com obras de vanguardistas (1910)

---

[39] KLABIN, Vanda M. A trajetória do artista carioca na década de vinte. *Academismo*. Funarte, 1986, p. 20.

[40] Cf. *Figaro*, 22-02-1909.

e continuaria expondo novidades anualmente, durante sete anos; surgiria em Berlim (1910) a revista de arte Der Sturm (com a galeria do mesmo nome), que se tornaria importante porta-voz da vanguarda expressionista, contando com a participação redacional de Kandinsky. Difundiram-se o orfismo (corrente de pintura como expressão poética e musical), o vorticismo (movimento inglês próximo do Cubismo francês e do futurismo italiano), o suprematismo (denominação atribuída a Malevitch sobre a abstração geométrica derivada do Cubismo, que englobava os elementos retângulo, círculo, triângulo e cruz), e o raionismo, com o russo Larionov, que buscava a quarta dimensão através de raios de luz.

No Cabaré Voltaire, em Zurique, destacava-se o grupo Dadá (1916); De Stijl, periódico holandês, defendia o neoplasticismo, salientando-se Mondrian. A pintura metafísica dos italianos Carro e De Chirico reagia ao futurismo então dominante na Itália (1917); artistas alemães opunham-se à abstração do Cubismo e Futurismo e ao conteúdo emocional do expressionismo, criando o "realismo mágico" ou "nova objetividade" (1918); o surrealismo iniciava sua trajetória (Breton e outros), recorrendo à psicanálise e às técnicas de escrita automática; Groppius fundava, em Weimar, a Bauhaus, que buscava a harmonia entre as diversas atividades da arte; a "Sociedade Anônima", criada por Duchamp, Ray e Dreier, em 1920, tentava iniciar o público norte-americano nos recentes movimentos artísticos europeus.[41]

Marcel Duchamp já expusera em Nova Iorque, em 1913; em 1916, também em Nova Iorque, provocou grande impacto no Salão dos Independentes com seus primeiros e desconcertantes ready-mades: bicicleta, secador de garrafas e "fonte"... (assinada "Mutt").

---

[41] Cf. Referencial básico de fatos econômicos, políticos e artísticos, no final deste trabalho.

Duchamp tornou-se símbolo de independência, ousadia, e de tentativa de aproximação da arte e da realidade, sobretudo na sua busca de liberar os objetos, produzidos industrialmente, de seu destino unidimensional determinado pelo consumismo.

Entretanto, a arte objetual, que entre nós destacar-se-ia no decênio de 1960, já alcançara seu ponto culminante com Duchamp nas primeiras décadas do século 20.

O Brasil, já sem escravos (1888), republicano (1891) e com nova Constituição em elaboração, via a Academia Imperial de Belas-Artes transformada em Escola Nacional de Belas-Artes, com novos estatutos, nova direção e novos professores... porém, basicamente acadêmica.

Até mesmo a Escola ao Ar Livre, de Parreiras, não apresentava inovações na sua primeira exposição coletiva, em 1892.

O ambiente artístico brasileiro continuava quase passivo, praticamente sem mercado, com poucas galerias seguindo a mesma diretriz dos Salões oficiais. Do Rio de Janeiro, reduto do academismo, continuava a se irradiar a pintura conservadora.

A arte brasileira praticamente não refletia, também, as turbulências econômicas do País - algumas delas endógenas, como o Encilhamento, o declínio da exploração da borracha, crises periódicas do café; outras exógenas, especialmente a Primeira Grande Guerra.

Encilhamento, crise que abala as finanças brasileiras em 1890-1891, parece ter sua denominação inspirada no turfismo, no local onde se dão os últimos retoques nos cavalos de corrida, antes da disputa dos páreos. Por analogia, ter-se-ia aplicado à disputa entre as ações das empresas na Bolsa do Rio

de Janeiro, avidamente compradas pelo público, e ao aumento da jogatina nos títulos, alimentada pelas emissões de papel-moeda. A origem do fenômeno situa-se na necessidade de numerário para os fazendeiros pagarem os salários dos colonos que substituíam os escravos. Este problema ocorria já antes de 1888, quando o Exército começou a se recusar a obrigar os negros fugitivos a retornarem ao trabalho.

Nem sequer os horrores da Primeira Guerra Mundial , a partir da qual os artistas europeus nunca mais seriam os mesmos[42], conseguiram abalar a metódica composição acadêmica dos pintores brasileiros.

Apenas como registro, destacava-se em 1916 o I Salão dos Humoristas, organizado no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, por Olegário Mariano e Luís Peixoto, contando com a participação de Di Cavalcanti, autodidata rebelde. Aliás, a tradição da caricatura já era forte presença no contexto liberal do Império de D. Pedro II, que admitia o direito de crítica.

Então, através da liberdade de improvisação e da aculturação de modernismos europeus, pelo caminho da irreverência, a renovação se insinuaria nas artes plásticas até os anos 20.

Contribuíram para a vigorosa tradição da caricatura no Brasil, desde o século passado, Henrique Fleiuss, Angelo Agostini, Rafael

[42] Interessante série de documentários da BBC de Londres, transmitida no fim de 1986 e início de 1987, pela TV Cultura (São Paulo), intitulada *O choque do novo*, sublinha o impacto da Primeira Grande Guerra sobre os artistas europeus.

Bordallo Pinheiro e outros. O sintetismo, variante do simbolismo, encontra-se em Julião Machado, Fernando Correa Dias etc. Este último fez desenhos para *Pergaminhos,* de Gustavo Barroso, e para a versão das *Mil e uma noites,* de Cecília Meirelles, sua mulher. Crispim do Amaral, no começo do século 20, dirigiu O *Malho* (1902) e fundou *A Avenida* (1903), no Rio de Janeiro, revistas que mantêm viva a arte da caricatura. José Carlos de Brito e Cunha trabalhou em *A Avenida,* O *Malho, Leitura para Todos,* O *Tico-Tico, Careta, Fon-Fon, Revista da Semana,* em épocas variadas, criando figuras (como a Melindrosa e o Almofadinha) , que lembram os desenhos estilizados de Georges Lepape. Raul Pederneiras, herdeiro de outra linha de desenho de humor francês, trabalhou para o *Jornal do Brasil, Revista da Semana* e publicou álbuns sobre tipos populares e cenas da vida carioca.[44]

Mas a grande fonte de ruptura partiria, sobretudo, de literatos paulistas, cuja ressonância se fez sentir, de modo intenso, no Grupo dos Cinco (Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Menotti e os dois Andrade - Oswald e Mário).

Dois recentes trabalhos focalizam o "enfant terrible" do modernismo brasileiro, o paradoxal, inconstante e utópico Oswald de Andrade (1890-1954) - (1) a coletânea organizada por Vera Maria Chalmers,

[44]Apud BARATA, Mário. *Op. cit.*, p. 447-448)

intitulada Telefonema; (2) uma ampla biografia de Maria Augusta da Fonseca, cujo título simples Oswald de Andrade surpreende pela abundância de material (entrevistas de parentes, descendentes, amigos e inimigos, cadernos de recortes com anotações, desenhos, lembretes, ou materiais inéditos como Dicionário de Nomes Ilustres, Cem Cartões de Visita) e por apresentar a exuberância do artista, suas paixões e amores, birras e rixas, agilidade verbal e língua ferina, mas também sua generosidade sem rancor e seu prazer de escrever (começou como repórter de artes e espetáculos e redator do Diário Popular, e sua última matéria foi em um leito de hospital).

6.3. A grande ruptura modernista da Semana de 1922 e a diversificação da oferta

A explosão modernista da Semana de 1922 e seus desdobramentos posteriores resultaram de múltiplas e interativas transformações socioeconômicas e culturais no Brasil e, especialmente, na capital paulista.

De 1880 a 1914, o eixo econômico do Brasil deslocou-se para o Sudeste, acompanhando o desenvolvimento cafeeiro, enquanto declinava o açúcar no Nordeste. O dinamismo econômico concentrava-se principalmente em São Paulo graças ao notável progresso econômico trazido pelo café, enquanto no Rio de Janeiro o crescimento estava essencialmente ligado à centralização administrativa e política do país desde D. João VI.

Iniciou-se em São Paulo a formação de uma "atmosfera industrial" em decorrência da reunião de suas bases imprescindíveis: força motriz, capitais, meios de transporte e recursos humanos, provenientes em grande parte da imigração estrangeira e da migração interna.

Todavia, o total de estabelecimentos industriais e de operários, ainda reduzido, aumentaria com a Primeira Grande Guerra devido à premente necessidade da indústria nacional de satisfazer à demanda interna, diante da retração das exportações europeias. Consequentemente, por volta de 1920[45], a concentração operária tornou-se significativa no Sudeste brasileiro.

A industrialização acentuou-se, a seguir, em decorrência da crise mundial de 1929 e, sobretudo, a partir da Segunda Grande Guerra, que forçou o Brasil a consolidar sua estrutura industrial. Rompeu-se, então, o tradicional modelo primário-exportador, diante da redução das exportações e da impossibilidade de importar. O Brasil foi obrigado a procurar um outro modelo de desenvolvimento "voltado para dentro"[46], para seus próprios problemas internos.

Então, o novo modelo embasado no processo de substituição das importações provocou grandes mudanças e, especialmente, a expansão da estrutura produtiva e do agronegócio das áreas cafeeiras. O Centro-Sul tornou-se importante pólo de desenvolvimento, destacando-se os Estados de São Paulo e do Rio de Janeiro.

A capital paulista, já no fim do século 19, estava perdendo seu ar colonial e assumindo fisionomia urbana.

---

[45] A respeito desse assunto, cf. Carlos Marques Pinho. *Estado, sindicato e desenvolvimento*. São Paulo, FEA-USP, 1973, p. 65 *et seqs*. (mimeo).

[46] Cf. Modelo brasileiro de desenvolvimento: aspectos de uma controvérsia. In: PINHO, Diva Benevides. *O pensamento cooperativo e o cooperativismo*. Vol I. São Paulo, CNPq-BNCC-Coopercultura, 1982, p. 232-237 (Coleção Manual de Cooperativismo).

Deixou de ser apenas o "burgo de estudantes"[47] para se transformar em Metrópole do Café. Surgiram novos bairros, enquanto os antigos iam se modificando; arquitetos estrangeiros e brasileiros reformavam igrejas, construíam palacetes e mansões, acompanhando o estilo burguês de vida que se implantava. E, no novo estilo, a influência francesa ainda significava requintes de bom gosto, arte e elegância.

No Brasil Império, a França resumia o que havia de mais belo, nobre e invejável no mundo, tanto nas letrase nas artes como na vida social e nos movimentos revolucionários. Daí, a marca do francesismo na vida na sociedade urbana, como observara Diegues Júnior,[48] citando viajantes estrangeiros que registravam a preferência brasileira pela França.

Moog[49] também constatou que "os descendentes de portugueses, no final do século passado, viviam zangados com o Brasil porque a cultura brasileira não era a projeção exata da cultura francesa; 'cultura só a França tinha", e "sem urna viagem a Paris não se completava nenhuma formação cultural digna desse nome".

---

[47] Cf. BRUNO, Ernani da Silva. *História* e *tradição* da *cidade* de *São Paulo*. Vol. II. Rio de Janeiro: *José* Olympio, 1954.

[48] Cf. DIEGUES JÚNIOR, Manuel. *Regiões culturais do Brasil*. Rio ,de Janeiro, INEP, MEC, 1960, p. 93-95.

[49] MOOG, Viana. *Bandeirantes e pioneiro*. Rio de Janeiro: Globo, 1956, p, 152-153.

Em alguns bairros da Capital paulista, entretanto, tornava-se marcante a crescente presença italiana no consumo, na alimentação, no vestuário, na linguagem, na música, na arte e na cultura.

As transformações econômicas, sociais e culturais, sobretudo na capital do Estado de São Paulo, acentuaram-se nos dois primeiros decênios do século 20. A população urbana duplicou: de 240 mil habitantes em 1910, São Paulo passou a 500 mil em 1920. Diversificaram-se as funções e as diferenciações sociais foram sendo definidas.

Declinou o patriarcalismo rural e afirmou-se o patriarcado urbano. A multiplicação das fábricas e oficinas contribuiu para aumentar as transformações do tecido social urbano.

Empreendimentos financeiros, comerciais e imobiliários mudaram a face da cidade de São Paulo. Ao lado dos aristocráticos bairros residenciais construídos a princípio pelos milionários do café e, depois, pelos capitães da indústria, emergiu uma classe média que foi erguendo habitações de estilo mais ou menos padronizado, em geral de um pavimento com porões.[50]

Nos bairros operários, de construções mais simples, acentuava-se o vaivém de trabalhadores à procura de transportes. E o apito das fábricas imprimia sonoridade peculiar ao crescente ruído da cidade. Contudo, a vocação do crescimento urbano vertical só apareceria nos anos 30.

Ao mesmo tempo em que o sistema capitalista se fortalecia, afluíram à Capital paulista novas ideias políticas, inclusive de trabalhadores imigrantes socialistas e anarquistas, marcando as reivindicações operárias. Aos poucos começaram a ser revistos, reformulados ou reorganizados os valores, as normas de

---

[50] Cf, PETRONE, Pasquale. A cidade de São Paulo no século XX. *Revista de História* (21-22), p.152-153, jan.jun.,1955.

comportamento, as instituições e os recursos tecnológicos da cidade de São Paulo.

Estimulado pelo dinamismo industrial e apoiado, em grande parte, pela classe média em ascensão, um pequeno grupo de burgueses intelectuais - literatos e pintores - rebelou-se nos anos 1920 contra a cultura conformista, desde o Império apegada a antigos e ultrapassados modelos europeus.

O escândalo que esse grupo "burguês" deliberadamente provocou, significou o "primeiro gesto coletivo de rejeição do passadismo em que aqui remansava a expressão icônica, musical e verbal".[51]

Contudo, o Brasil não reunia condições socioeconômicas e culturais semelhantes àquelas que haviam provocado na Europa da *Belle Époque* o advento da "cultura de crise", cuja amplitude englobava a área entre Moscou e a Espanha, fazendo surgir a arte moderna.

No seu momento inicial, o modernismo brasileiro não apresentava propostas, nem profundidade ou extensão. Significou apenas a busca de superação do descompasso com o ritmo da cultura artística ocidental. O que realmente importava, na Semana de 1922, eram a provocação, o impacto e a ruptura.[52]

Aliás, alguns casos isolados de "rebeldia" já haviam ocorrido anteriormente,[53] passando quase despercebidos.

---

[51] ZANINI, Walter .(*Op. cit.*, vol II, p. 502).

[52] Essa era a posição de Paulo Prado, financiador do evento. (*Apud* ZANINI, Walter. *Op. cit.*, p. 593.)

[53] Entre as primeiras exposições de pintura modernista anteriores à Semana de 1922 estão as de Lasar Segall (1913 e 1914) e Anita Malfatti (1914). Brecheret, Rego Monteiro e Di Cavalcanti também "*evoluíam em novas vias de percepção, em torno de 1920-1921*". (Cf. ZANINI, Walter . *Op. cit.*, item 8.3 "As primeiras exposições modernistas", p. 511-533).

Galeria Mônica Filgueiras

Rua Bela Cintra,1533
São Paulo - Brasil
(11) 3081-9492

Desde a década de 60, Mônica Filgueiras relaciona-se com o circuito das artes plásticas em condição privilegiada. É, ao lado de Guiseppe Baccaro, por exemplo, que ajuda a organizar os primeiros leilões e exposições de arte contemporânea na cidade de São Paulo. Sua passagem por galerias como ART ART (1964 - 1969), uma sociedade entre Baccaro e Camargo e posteriormente a COLLECTIO, inaugurada em 1969, com programação visual de Ricardo Ohtake, contribuiu para revolucionar a maneira de fazer exposição na época e garantiu sua participação ativa na formação e consolidação de um mercado de arte que despontava a seus olhos.

Da necessidade de exercer suas particularidades, em 1980, com uma individual de Antonio Dias, inaugura Mônica Filgueiras Galeria de Arte, onde além de seu trabalho permanente baseado em acervo, realiza exposições periódicas de artistas contemporâneos, com os quais não só representa, mas que, sobretudo, acompanha durante todo o processo de criação e comercialização.

Curadora de sua própria galeria, Mônica Filgueiras teve seu envolvimento com os movimentos da arte modernista e contemporânea pautado pelo convívio estreito com nomes como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Willys de Castro, entre outros.

monica filgueiras
galeria de arte

A Semana de 1922 apresentou-se, porém, como rebeldia grupal promovida pela aristocracia cafeeira de São Paulo, em comemoração ao Centenário da Independência do Brasil.[54]

Nesse sentido, o êxito foi completo. Relativamente ao conteúdo, Mário de Andrade seria, a partir daí, o principal coordenador teórico do movimento que se iniciava e seu principal divulgador, sobretudo por meio da revista mensal Klaxon.

A SAM (Semana de Arte Moderna), realizada em 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, com financiamento de Paulo Prado, apresenta trabalhos nos campos da poesia, música, dança e artes visuais (arquitetura, escultura e pintura). Di Cavalcanti é o executor do projeto de realização de *"uma semana de escândalos literários e artísticos"*. Graça Aranha inaugura a Semana com *"A emoção estética da Arte Moderna"*, anunciando os "horrores" que aguardavam o público em pintura, poesia e música, já que o belo não é o fim supremo da arte. Conclama à formação de um *"universo brasileiro"*, liberto de passadismos e componente de um todo maior - a unidade cósmica. Entre os pintores participantes da Semana destacam-se Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Alberto Martins Ribeiro, Zina Aita, João Fernando de Almeida Prado, Ferrignac e Vicente do Rego Monteiro.[55]

---

[55] Na área do ensino também se registra movimento renovatório liderado por Fernando de Azevedo, que culminará, anos depois, com o Manifesto da Escola Nova.

[55]cf. **ZANINI**, Walter. (*Op. cit.*, p. 533-540).

Sucederam-se os manifestos Pau-Brasil, Antropofagia, Verde-Amarelismo e outros, demonstrando a politização de um movimento de minorias cultas e abastadas.

Contudo, logo em seguida quase todos os artistas participantes da SAM (Semana de Arte Moderna) foram passar uma temporada em Paris. Outros, porém, vieram se juntar aos que aqui permaneceram, destacando-se Lasar Segall (que retornou ao Brasil para aqui fixar residência), Tarsila do Amaral (que regressou de Paris) e Ismael Nery.

O número de adesões aumentou gradativamente. Todavia, um salão oficial de arte moderna em São Paulo surgiria apenas em 1948 com a criação do MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo) e um ano antes da criação do MAM do Rio de Janeiro. A partir de 1951, o MAM-SP iniciaria a programação de Bienais, inicialmente inspiradas nas Bienais de Veneza (a mais antiga exposição do gênero, criada em 1895), e que se tornariam internacionalmente famosas.

A Semana de 1922 em São Paulo provocou outras inovações, entre as quais o Salão Revolucionário de 1931, no Rio de Janeiro, e as grandes vedetes do modernismo que ali se desenvolvia eram Vittorio Gobbis, Cândido Portinari, Guignard, Ismael Nery e Cícero Dias.

Nos anos 30, porém, outros artistas não-intelectuais e não-burgueses reuniram-se em grupos para ocupar um espaço profissional e realizar uma arte que cumpriria "uma função de equilíbrio emocional e não de um devaneio intelectual".[56] Não eram homens cultos ou autores de manifestos - eram trabalhadores, operários, imigrantes ou filhos de imigrantes, que buscavam um espaço na arte.

---

[56]MORAIS, Frederico . Da coleção *Os Caminhos da Arte Brasileira*. São Paulo: Júlio Bogoricin, 1986, p. 76.

Alguns comentaristas consideram que o período realmente heroico do modernismo começou, de fato, em 1930 e se estendeu até quase o início dos anos 50, quando se expandiu para outras capitais brasileiras. Para eles, a Semana de Arte Moderna de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, marcou apenas a ruptura com o passado artístico, protagonizada por intelectuais que frequentavam Paris e que montaram uma grande festa (apesar das vaias e petardos), apoiados pela aristocracia cafeeira. Anita Malfatti, um pouco antes, teria sido a "protomartir do nosso modernismo", na expressão de Lourival Gomes Machado,[57] por haver sofrido todo o impacto da crítica agressiva, especialmente a de Monteiro Lobato ("impressionismo discutibilíssimo", "obra torcida para a má direção") e de seu próprio tio e patrono (obras "dantescas").

O momento áureo de ascensão de Malfatti teria sido dezembro de 1917 e, ao mesmo tempo, o início de sua queda como pioneira da arte de vanguarda no Brasil. Entre suas pinturas consideradas extremamente ousadas para o provincianismo paulistano da época, estão o Farol e O Homem Amarelo. Pesquisas recentes, entretanto, tentaram escapar das

[57] Cf. MORAIS, Frederico. (*Op. cit.*, p. 62): *"Tão difícil e dramática foi a implantação do modernismo no Brasil, que, por vezes, a movimentação dos jovens artistas daqueles tempos faz lembrar os cristãos em Roma, escondendo-se nas catacumbas, sacrificando suas vidas em nome da fé nas ideias que defendiam"*. E, mais adiante, continua o autor: *"As primeiras exposições modernistas em Belo Horizonte, Salvador e Porto Alegre não recebem apenas alunos: obras são destruídas na calada da noite, com giletes e navalhas, enquanto a cultura oficial, bem instalada, promove exposições-réplicas cujo objetivo principal é o de caracterizar os artistas modernos como subversivos, comunistas, e suas obras como atentatórias à moral e aos bons costumes. Os locais de encontro dos artistas são considerados covis do bolchevismo soviético"*.

interpretações reducionistas de Malfatti como uma pessoa muito frágil que se apagou diante da primeira crítica contundente. E destacaram sua reação, na década de 1950 - apesar de continuar dependente da família, do Estado, do mercado (encomendas) e do ensino (alunas), venceu sua fase de dúvidas e de produção irregular, dedicando-se a uma pintura ingênua, quase primitivista.

No trabalho Anita Malfatti: Tomei a liberdade de pintar a meu modo, Luiza Portinari Greggio não procurou entender a artista pelos refluxos de sua vida pessoal (problemas na mão direita, repressão social e familiar, dificuldades financeiras) mas por meio de seus raros autorretratos e de telas como a Estudante Russa, Nu Feminino e Natureza Morta com Espelho (neste, aparece a mão defeituosa camuflada e apenas a mão esquerda move o pincel).

6.4. A contribuição dos artistas-operários das décadas de 1930 e 1940

Entre os agrupamentos de artistas-trabalhadores dos anos 30 e 40 destacaram-se: no Rio de Janeiro, o Grupo Bernardelli; em São Paulo, SPAM, CAM, Grupo Santa Helena; Salão de Maio e FAP.

Esses núcleos de artistas que nasceram espontaneamente no Rio de Janeiro e em São Paulo nos anos 30 não eram, entretanto, constituídos de teóricos, nem de membros da classe dirigente. Eram operários imigrantes ou filhos de

imigrantes, que durante o dia exerciam profissões humildes e à noite reuniam-se em porões, sótãos ou modestas salas de velhos edifícios, para treinar desenho com modelo vivo e pintar, repartindo entre si todas as despesas.

Assim é que de 1931 a 1942, no Rio de Janeiro, o "Núcleo Bernardelli, Movimento Livre de Artes Plásticas"[58] sobreviveu modestamente. Dedicados de modo especial à paisagem e à figura humana, seus pintores, após a jornada de trabalho, concentravam-se no aprendizado técnico, desenhando com modelo vivo durante a semana; aos sábados e domingos, pintavam ao ar livre buscando inspiração junto à natureza.

No Rio de Janeiro, o "Núcleo" funcionou em condições precárias - inicialmente, nos porões da Escola Nacional de Belas-Artes, de onde se mudou em 1936 para a Rua São José e, depois, para a Praça da República.

Sob pressão dos integrantes do "Núcleo Bernardelli", o Salão Nacional de Belas-Artes começou a se abrir a artistas renovadores. Eram eles também os premiados pelo Salão com viagens pelo Brasil, de modo que levaram o espírito da arte moderna a outros Estados e, ao mesmo tempo, divulgaram a terra e a cultura brasileiras. "Quanto mais adentraram o Brasil e se distanciaram dos modelos acadêmicos, mais clara e luminosa tornou-se sua pintura".[59]

Ao mesmo tempo, vários deles atuaram como professores, contribuindo para democratizar o ensino da arte, até então limitado quase apenas à Escola Nacional de Belas-Artes. Entre eles destacaram-se Bruno Lechowsky, Edson Motta, Rescala, Malagoli, Bustamante Sá, Campofiorito, Manoel Santiago. Takaoka, de retorno a São Paulo, também se dedicou ao ensino de arte.

Além dos artistas membros do "Núcleo", já citados, tiveram também destaque -Freire, Dacosta, Haro, Sigaud, Correia, Tamaki, Pancetti, Tenreiro, entre outros.

---

[58] Edson Motta é o primeiro presidente do "Núcleo" e Campofiorito o último.

[59] MORAIS, Frederico (*Op. cit.*, p. 64).

Em São Paulo, na mesma época, multiplicaram-se as associações de artistas: SPAM, CAM, Grupo Santa Helena, Salão de Maio, FAP e o Grupo Seibi (de artistas japoneses).

A SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna) reunia, inclusive, artistas do início do modernismo, no curto período de 1932 a 1934. Além de suas exposições (1933 e 1934)[60], as iniciativas que a tornaram conhecida eram, sobretudo, o "Carnaval na cidade de SPAM" e a "Expedição às matas virgens da Spamolândia".

> ***"Os bailes de carnaval, a princípio mero pretexto para a obtenção de fundos para a sociedade, transformaram-se, sob a direção de Lasar Segall, em projetos de criação de ambientes e ações programadas"*. Assim é que, no *"Carnaval na cidade de SPAM"*, os participantes exerciam funções, subordinados a um prefeito, em uma cidade imaginária, construída com painéis pintados - pretexto para criticar a realidade. No mesmo sentido, a *"Expedição às matas virgens da Spamolândia"* critica a sociedade urbana. Além disso, oferece oportunidade à manifestação de múltiplas linguagens artísticas e à participação do público. *"Em plena selva houve a recepção ao Príncipe do Carnaval, que era o ator Procópio Ferreira, saudado à chegada com bailados exóticos"*, dirigidos por Ullman e Bodeheim e música dos maestros Guarnieri e Mehlich.**[61]

---

[60] A exposição de fevereiro de 1934, no Rink de São Paulo, tentava aproximação com os artistas modernos do Rio de Janeiro. Incluía a participação de Di Cavalcanti, Ismael Nery, Guignard, Portinari, Teruz, Lechowsky etc.

[61] *Apud* ZANINI, Walter.*Op. cit.*, p. 582.

Contudo, cisões internas e problemas políticos contribuíram para sua rápida extinção, precipitada com o pedido de demissão de Segall da diretoria executiva.

O CAM (Clube dos Artistas Modernos) apresentou intenso programa, com Flávio de Carvalho à frente, e a colaboração de Di Cavalcanti, Gomide, Carlos Prado e outros. Opôs-se ao elitismo da SPAM: "Detestamos elites, não temos sócios doadores". Sua linguagem direta e audaciosa provocou diversos protestos e críticas da censura. Desfez-se pouco tempo depois, em 1933.

Com o desaparecimento da SPAM e do CAM, a necessidade de cooperação dos artistas foi atendida, em 1937, por dois movimentos: um, que realizou os Salões de Maio, de 1937 a 1939; e outro, que criou a FAP (Família Artística Paulista).

Os Salões de Maio conseguiram a participação de novas correntes internacionais de arte, embora algumas de difícil assimilação pelo meio artístico brasileiro e pela própria crítica de arte. E assim, o II Salão de Maio registrou importante presença de surrealistas e o III Salão de Maio teve significativa presença de pintores abstratos.

Em ambos, atividades paralelas de debates e palestras despertaram grande interesse. Ademais, esses Salões abriram espaço a artistas emergentes, inclusive "principiantes",[62] selecionados pela Comissão Organizadora, que expuseram ao lado da primeira geração de modernistas (Malfatti, Tarsila, Segall, Brecheret e outros) e de pintores do Rio que se firmavam nos anos 30 (Guignard, Portinari, Teruz, Santa Rosa etc.).

---

[62] Entre esses participantes (pintores, escultores, desenhistas e gravadores), alguns deles estrangeiros fixados em São Paulo, há nomes que já eram ou viriam a ser conhecidos: Gobbis, Rossi Osir, Carlos Prado, Lívio Abramo, Waldemar da Costa, Volpi, Rebolo, Pennachi, Manoel Martins, Nelson Nóbrega, Yolanda Mohalyi, Elisabeth Nobiling, Hofmann, Lefevre, Ruchti, Oswald Andrade Filho, Fiori etc. (*Apud* ZANINI, Walter . *Op. cit.*, p. 584.)

Concomitantemente, surgiu o Grupo Santa Helena, constituído de autodidatas e de ex-alunos do Liceu de Artes e Ofícios, na maioria descendentes de imigrantes italianos. Seus membros improvisaram salas de trabalho (ateliers) no velho Palacete Santa Helena, no centro de São Paulo, onde funcionava a sede de diversos sindicatos operários. No centro dessa aglutinação destacou-se Francisco Rebolo[63], filho de imigrantes espanhóis, cujo atelier era frequentado por Pennachi, entre outros. Mário Zaninni, Clóvis Graciano e Aldo Bonadei alugaram a sala contígua. Em breve, os dois ateliers seriam frequentemente visitados por outros artistas (inclusive Volpi), críticos de arte e intelectuais.

Não há, entre eles, a intenção de formar um grupo, nem de elaborar um programa artístico ou político comum. Todavia, eram membros de um mesmo segmento social, e a união se fortalecia com os vínculos consanguíneo e profissional. Daí, a denominação "Grupo Santa Helena".

Em suma, não se aproximaram da vanguarda, nem do academismo, nem de intelectuais, e não tinham contatos com o exterior. Eram proletários que buscavam dominar o conhecimento de materiais e de técnicas de arte. Trilharam o "caminho de um modernismo contido",[64] reproduzindo o modesto meio suburbano e regional que lhes era familiar, ou paisagens que contemplavam.

De modo geral, refletiram diversas influências, sobretudo da pintura italiana captada de pintores visitantes, ou aqui radicados, e de fotografias. Assimilaram "influências várias da arte italiana à margem do futurismo, dos princípios construtivos de Cèzanne e

---

[63] Para alguns comentaristas, Rebolo teria sido o melhor representante da "cor paulista" e da "paisagem brumosa" de São Paulo na sua época. Roger Bastide e Mário Schenberg consideram-no documentarista pictórico de um tempo e de um espaço paulistas (*Apud* MORAIS, Frederico. *Op. cit.*, p. 84.)

[64] Cf. ZANINI, Walter (*Op. cit.*, p. 586).

até de soluções expressionistas, mas revelaram preferência pelo impressionismo ao pintar cenas observadas em excursões do grupo ao ar livre"[65].

Os pintores do Grupo Santa Helena integraram, em 1937, a FAP (Família Artística Paulista), criada por Paulo Rossi Osir. Duas exposições foram promovidas em São Paulo (1937 e 1939) e uma no Rio de Janeiro (1940), sempre com a presença de santa-helenistas e de seu círculo próximo. Apenas alguns outros pintores participaram do evento, como a pioneira Malfatti, que prestigiou a arte dos proletários em 1937; e de Portinari, "expositor de honra", em 1939.

Deve-se registrar mais uma outra associação de artistas em São Paulo, na segunda metade dos anos 30: o Grupo Seibi, com membros da colônia japonesa. Handa, Tanaka, Tamakie Takaoka são alguns de seus destaques. Apesar de uma interrupção durante a Segunda Grande Guerra, o grupo perduraria até os anos 1970.

Em seguida, sucederam-se os desdobramentos modernistas, inclusive em outros Estados brasileiros[66], de norte a sul do País, embora com algumas distâncias cronológicas, explicáveis pela atração de São Paulo e do Rio de Janeiro sobre os artistas brasileiros. Aliás, até hoje os artistas procuram se radicar nestas duas megalópoles.

Morais[67]observa que nos decênios 1930 e 1940, os pintores brasileiros mostravam-se mais preocupados com questões técnicas e com a realidade a seu redor. Daí, a frequência da paisagem operária mais próxima, ou da

---

[65] ZANINI, Walter (*Op. cit.*, p. 623).

[66] A esse respeito, cf. ZANINI, Walter "Aspectos da arte em vários Estados", p. 837-840.

[67] MORAIS, Frederico (*Op. cit.*, p. 98).

natureza-morta, do retrato e autorretrato; e, também, a multiplicação de associações e grupos de pintores, na maioria quase simples reuniões de trabalho e de estudo.

Logo em seguida, porém, difundiram-se rapidamente novas concepções de arte que não objetivavam imitar a natureza, mas transformar o pintor em uma espécie de pesquisador-cientista, cujo trabalho seria a formulação de métodos e sistemas que sobrevivessem ao próprio objeto artístico.

6.5. Explosão criativa e intensa diversificação da produção - 1960 em diante

A primeira metade da década de 1950 foi marcada por uma série de atividades artísticas que colocaram os artistas brasileiros, sobretudo do eixo São Paulo-Rio, diante das diversas vertentes de vanguardas internacionais. O horizonte artístico brasileiro ampliou-se com a multiplicação de exposições internacionais nos Museus de Arte Moderna recém-criados em São Paulo e no Rio de Janeiro, e que priorizavam inovações não-figurativas.

Foi expressiva a contribuição das primeiras Bienais: na I Bienal, Max Bill atraiu significativamente os artistas e o público; na II Bienal, o meio artístico teve contato com uma retrospectiva do Cubismo e com as produções, em salas especiais, de Klee, Maldonado, Kokoschka, Ensor, Calder, De Kooning, Mondrian, Henry Moore, Picasso e outros.

Atualmente, porém, as bienais brasileiras têm perdido espaço em comparação com as grandes feiras (como a de Basel) e eventos (como a Documenta de Kassel), embora ainda mantenham projeção internacional. Ainda recebem numeroso público, com predominância de leigos, atraídos principalmente pela "espetacularização" da cultura.

Nos anos 1950, a efervescência artística no eixo São Paulo-Rio era excepcional, destacando-se o Grupo Frente (RJ) e o Grupo Ruptura (SP), ambos ligados ao construtivismo.

Ao mesmo tempo, pintores de diversas tendências lutavam para ter acesso a material artístico de qualidade.

Em 1954 ocorreu inédita greve por ocasião do III Salão Nacional de Arte Moderna: o Salão Preto e Branco.[68] Menos política do que reivindicativa, a exposição era, principalmente, um protesto profissional contra a "sufocante falta de cor", "atordoante silêncio", oposição à "ausência de liberdade e de opção".

Protestava-se principalmente contra o descaso[69] governamental, que redundava em cerceamento da liberdade de expressão do artista, já que uma arte sem instrumen-

[68] Participam cerca de sessenta artistas. Iberê e Djanira lideram o protesto de usar apenas o preto e o branco, em oposição à decisão governamental de incluir o material de pintura na categoria de artigos de luxo para fins de importação, ou seja, carros de classe, bebidas finas e perfumes. *"O Salão Preto e Branco significa nossa luta pela sobrevivência... A vitória é essencial para a classe. Temos a maior Bienal do mundo, o maior estádio do mundo. A realidade que ninguém diz é esta, e apenas esta: temos a maior miséria do mundo. Como pode ser grande um povo cujos artistas não têm sequer material para trabalhar?"* (Entrevista de Iberê Camargo ao *Correio da Manhã*, *" . . .tintas e vernizes estão faltando porque o Banco do Brasil os considera artigos de luxo... Pintor sem tinta, soldado sem fuzil e mulher sem graça, é tudo a mesma desgraça, diz o provérbio"*. (Carlos Drummond de Andrade, *Correio da Manhã*, 13/04/1954.)

[69] *"O descaso é atitude política de outros: induz-se uma sociedade à produção de memória desbotada (Iberê Camargo) ou de uma cultura descartável (Marcos Vilaça).*

tal adequado está comprometida na própria formulação de seu discurso e no seu repertório.

> *"Nada, no conceito básico do termo e da ação de pintar, exige o colorido. Só a força do hábito nos choca na ausência de cromatismo em quadros e telas - a força do hábito criado nos últimos séculos do Ocidente e reforçada entre nós pela ausência de museus e de ensino da história da arte". "A China e o Japão tiveram, durante séculos, pintura em preto e branco (...). E na Europa, a monocromia que os italianos conhecem fartamente sob o nome de chiaroscuro. Os franceses chamam-na pintura de camafeu".*[70]

Ultrapassou-se, porém, o objetivo inicial de realizar um salão de protesto e significou uma espécie de laboratório da ação de pintar sem colorido[70] e de criações de impacto, como o Quadro-objeto de Lygia Clark, com duas molduras deslocadas do "chassi".[71]

As artes expostas no Salão Preto e Branco, na época em que se desenvolviam no Brasil as primeiras experiências abstratas, foram importantes também para a reflexão

---

Produz-se uma herança de palimpsestos, uma sociedade sem história. Há um tempo que embeleza e outro que destrói. ***É implacável*** *o atelier do tempo (J. Guilherme). O que seriam Tarsilas, Guignards, Volpis, Iberês, Leontinas ou Dacostas desbotados? Imagens para um país cego".* (Funarte-MEC. *A arte e seus materiais, Salão Preto e Branco.* VIII Salão Nacional de Artes Plásticas de 1954, publicado em 1985.)

[70] BARATA, Mário. *Diário de Notícias*, 30/05/1954.

[71] Em entrevista ao Clube da Crítica da Rádio MEC, Djanira, membro do júri, diz: *"Dei minha aprovação a que fossem mostradas as molduras intituladas pela autora 'Quadro-objeto'. Como protesto contra a falta de tintas e telas, considero um trabalho original. E, como pesquisa, manifesto meus respeitos".* (Funarte-MEC. *Op. cit.* "A greve das cores".)

sobre o significado dos rumos da arte e sua adequação aos novos tempos vividos pela sociedade brasileira.

No ano seguinte (1955), um grupo de artistas plásticos cariocas organizou o Salão Miniatura em protesto contra o alto preço das tintas importadas. Mas, desta vez, não eliminaram a cor: reduziram o tamanho dos quadros.[72] O assunto, submetido a estudo do Ministério da Educação e do Ministério da Fazenda, continha três sugestões dos artistas: a)organizar uma cooperativa de tintas; b)atribuir a organização dessa cooperativa ao Instituto Nacional de Belas-Artes; c)criar uma fiscalização governamental para proibir a especulação com as tintas. Compareceram à exposição, entre outros, Iberê Camargo (coordenador do movimento), Cândido Portinari, Djanira, Deveza, Eblinge Campofiorito.[73]

A partir de 1955, os artistas também participaram da crescente euforia desenvolvimentista que se difundia pelo País e do entusiasmo pela tecnologia. O Programa de Metas do governo JK inaugurou a fase de grande esperança no planejamento econômico científico para promover a diversificação da economia nacional e a consolidação da estrutura industrial do Brasil.

Concomitantemente, as realidades urbanas febricitantes, industriais e consumistas das áreas mais prósperas do Brasil contribuíram para a eclosão de movimentos neoconcretos, com exposições no Rio de Janeiro e em São Paulo.

---

[72] *"A frase do dia do pintor moderno: ...a melancia que eu ia pintar já virou romã e cabe na tela de protesto".* (PONGETTI, Henrique. O show da cidade. Funarte-MEC, *Op. cit.*)

[73] Participam 94 artistas com 188 trabalhos, entre pinturas, gravuras, desenhos e esculturas. *(Visão,* 24/07/1955).

Novas gerações de artistas, entretanto, dividiram-se entre posições principais: voltar ao exame da realidade brasileira, rejeitar o abstracionismo e o informalismo, ou apoiar as inovações no campo internacional.

No início dos anos 1960, algumas correntes aderiram a alternativas artísticas internacionais; outras dedicaram-se a trabalhos conceituais, ou então ligaram-se a movimentos políticos, concentrando-se em arte engajada.

A inauguração de Brasília, novas e grandes rodovias (como a Belém-Brasília) e o ufanismo nacional estimularam propostas artísticas que expressavam o desenvolvimento do País e buscavam sua identidade nacional. Procurava-se o diálogo com objetos industrializados, com a realidade urbana e o mundo da tecnologia, dentro das alternativas preponderantes do abstracionismo ou do concretismo.

De modo geral, entretanto, pode-se dizer que, nos primeiros anos do decênio de 1960, era marcante a presença de nova configuração do objeto pelos artistas e da busca de nova linguagem artística.

Correntes neorrealistas despertavam o interesse de jovens artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo; intensificavam-se os contatos com os movimentos franceses *nouvelle figuration*, *nouveau réalisme*, *figuration narrative* e com a *pop-art* americana. Impulsionou-se a criatividade,

dentro de liberdade e de multiplicidades de expressões até então desconhecidas; surgiram novos temas, novos materiais e rupturas com a tradição, tanto no conteúdo como na forma. Afloraram preocupações com os problemas sociais e políticos. Então, as propostas artísticas também refletiam problemas da vida do homem do povo, da massa urbana e da realidade brasileira.

Alguns artistas propuseram uma arte não-tradicional destinada ao povo, uma nova arte de ação cultural, para comunicação com a massa. Era o caso, por exemplo, de Ferreira Gullar e do grupo neorrealista carioca (Antônio Dias, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Carlos Vergara, Roberto Magalhães) e de alguns artistas neoconcretos (Hélio Oiticica e Lygia Pape).

O objeto - micro ou macro -[74] passou a desencadear uma arte de ação, de catálise junto ao público, exigindo reflexão do espectador sobre mensagens mais ou menos explícitas, ou sua participação direta (manipulação, percurso de ambientes, experiências psicossensoriais, *happenings* etc.).

Ao mesmo tempo, negou-se e superou-se o quadro de cavalete, na tentativa de desmistificar a obra de arte pelo antiobjeto-artístico (como o Porco, de Nelson Leirner, em 1968). Daí, o caráter precário, inacabado e tosco dos materiais utilizados, e a temática irreverente, contestadora e crítica.

Surgiu o modismo do objeto-caixa, lançado por Rubens Gerchman, Avatar Moraes, Lourdes Cedram e Farnese de Andrade, entre outros. Ou então, por influência da *op-art*, apareceram objetos de estímulo visual que provocavam

---

[74] Os tamanhos variam, por exemplo, da colossal *Bolha* de Marcello Nitsche (1969) ao microobjeto *Diálogo*, de Lygia Clark (1968).

reações no público, tais como as criações de Yutaka Toyota e Amélia Toledo.

> São "*infinitas as possibilidades formais abertas aos artistas. Sob a denominação de "objeto" se alinham composições de extrema variabilidade de formas e materiais, apropriações simples e puras de um objeto de uso comum - as caixas de papelão de Ocorrência Escultórica, 1969, de Carlos Vergara; uso de fragmentos de objeto, como pedaços de móveis, nos trabalhos de Waldemar Cordeiro e Ubirajara Ribeiro; utilização de imagens e símbolos produzidos pelos meios de comunicação de massa (jornais, revistas, cartazes), ready-mades visuais, exemplificados nos objetos de Glauco Rodrigues,Maurício Nogueira Lima e Cláudio Tozzi; aplicações de frases ou palavras desencadeadoras de processos conceituais, nos objetos verbais de Pedro Escosteguy; conjunções de elementos industriais, nas propostas de Fajardo, Lion, Baravelli, Victor Ribeiro e Resende; o refazer de coisas da realidade, com outros materiais e dimensões - 'Presunto', 1968, de Carmela Gross; série "Bueiros", 1969-1970, de Wanda Pimentel; composições tridimensionais e relevos cuja alusão ao mundo real não é direta, guardando um rigor construtivo, nas obras de Ascânio M. M. M., Gastão Manoel Henrique, Judith Lauano, Nicolas Vlavianos*".[75]

---

[75] PECCININI, Daisy V. M. O *objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978, p. 14.

Já no final do decênio de 1960, surgiram propostas objetuais destituídas de implicação social, que revelavam apenas interesse pelo mundo tecnológico ou pela experimentação técnico-científica.[76] Ou então, em áreas restritas, os artistas dedicaram-se à forma-signo (como as pesquisas antropológicas de mitos afro-brasileiros - Rubem Valentim, Objeto emblemático, 1969) ou do signo-letra (Mira Schendel, *Objeto gráfico*, 1972).

Chegava-se à década de 1970 com a predominância da desmaterialização do objeto, e de sua rejeição como meio-mensagem. O artista concentrava fortemente seu interesse na proposta ideológica e muito pouco no suporte material. Ultrapassava-se a arte-objeto-concreto e ampliavam-se os eventos, acontecimentos, ações coletivas, chegando-se à arte conceitual e à arte do corpo (*body art*). A tecnologia continuava, entretanto, a exercer fascínio sobre alguns artistas, que tentavam desenvolver a arte digital, por computador, e a holografia com raio laser.

Registrava-se simultaneidade de tendências, muitas delas correspondentes às inovações internacionais do momento. A arte brasileira estava internacionalizada graças à rapidez dos meios de comunicação. Desaparecia o distanciamento ou o "gag" entre as propostas de artistas estrangeiros e brasileiros.

Então, ultrapassada a fase áurea do objeto da arte,[77] o figurativismo voltou a exercer grande atrativo sobre

---

[76] *"Dentro dessa preocupação, não estranha à minimal art, estão incluídos os trabalhos com materiais industriais do grupo de paulistas: Baravelli, Fajardo, Nasser, Resende e elementos mais jovens que se uniram a eles - Femando Lion, Boi e Victor Ribeiro".* (.*Ibid.*, p. 15.)

[77] No decorrer dos anos 60 desenvolveu-se todo um processo de emergência, mediação, desaparição e sobrevivência do objeto. *"O surgimento do objeto situa-se no limiar da década, como nas experiências do concretismo e do neoconcretismo. Com o pop e o Nouveau réalisme, este propondo a mediação do objeto comum, apropriado, reconstruído e colocado como meio-mensagem da mais variada e múltipla natureza para a comunidade, o objeto atingiu uma amplitude semântica e um polimorfismo notáveis. Nessa situação de elemento do real para atuar sobre a realidade, assumiu o seu momento mais alto e mais significativo nosso, como meio essencial das tentativas de integração do artista e da arte na vida contemporânea brasileira".* (*Ibid.*,p.. 15.)

o público "consumidor" de obras de arte. As primeiras gerações de modernistas, igualmente, atraíam a preferência dos compradores (Tarsila, Segall, Di Cavalcanti, Ismael Nery, Portinari e outros).

Com a multiplicação de museus, centros culturais, galerias, bibliotecas de arte (universitárias e de uso público), houve também aumento do número de usuários, e a presença de arte para consumo de gostos heterogêneos. Neoclássicos, românticos, fauvistas, impressionistas, ao lado de modernos e pós-modernos, registraram crescente demanda de colecionadores e de compradores públicos e privados, muitos dos quais desejavam decorar repartições estatais e paraestatais, instituições bancárias, hotéis ou residências de lazer.

Com o *boom* do mercado de arte, registrado em São Paulo no início dos anos 1970, surgiu também o comprador-investidor, que preferia os artistas brasileiros já consagrados porque representavam aplicação que consideravam "segura". E, mesmo após o *affaire Collectio*, já referido neste estudo, o mercado se reergueu e continuou a se expandir.

E assim, no decênio de 1980, os mercados refletiam a pluralidade das concepções artísticas e a ampliação tanto da oferta quanto da procura, ambas ultrapassando o eixo São Paulo-Rio.

Como já se disse, capitais de outros Estados brasileiros e cidades-polos de desenvolvimento começaram a se integrar no mercado e a promover exposições com diferentes gêneros de pintura, dos neoclássicos aos pós-vanguardistas.

Galeria Arte Aplicada

Rua Haddock Lobo,1406
São Paulo - Brasil
(11) 3064 4725

O espaço da galeria Arte Aplicada é responsável por exposições de diversos artistas plásticos, dos mais diferentes estilos e técnicas, reforçando a principal proposta da galeria: a diversidade cultural.

arte aplicada

Paulo-Rio, estimulou a oferta e a demanda de objetos arte em diversas regiões do Brasil.

6.6. Perspectivas do mercado brasileiro de arte

No Brasil, a expansão da procura de bens artísticos, inclusive no chamado "interior" do País, foi também estimulada pelo avanço tecnológico dos meios de comunicação e, especialmente, pelas possibilidades de venda e aquisição pela Web.

De modo geral, entretanto, os compradores brasileiros continuam revelando prudência quanto a novos artistas, fato que ainda dificulta a abertura de espaços a pintores emergentes, mesmo sabendo da maior probabilidade de ganho com os "novos" em comparação com os artistas já supervalorizados.

Assim, por exemplo, um quadro de Portinari, leiloado em janeiro de 1971 pelo valor de 90.300 cruzeiros (que correspondia, então, a 2.229 dólares), valeria cerca de 30 milhões de cruzeiros ou 30.487 dólares em 1984, o que significava uma valorização de 1.246% (ou treze vezes) nesse período. Embora essa valorização fosse superior à de um apartamento médio, no mesmo período (e que foi de 1.000%), o ganho era inferior ao de quem investiu em artistas desconhecidos, mas que alcançaram elevada cotação depois de uma década. Era o caso de um Navarro da Costa, que, nesse período, valorizou 2.000%.

Entretanto, sabe-se que no mercado de bens artísticos, tal como nas Bolsas de Valores, deve-se comprar na baixa e vender na alta... Contudo, além da dificuldade de decidir qual é o "momento oportuno", no caso da arte é difícil, também, identificar novos artistas, ou artistas que signifiquem valores emergentes...

Além disso, o investimento em arte é de maturação em longo prazo... como foi discutido na Parte II deste trabalho.

> *"Para efeito de comparação, usando o dólar, uma moeda mais estável, o quadro de Portinari valorizou 13,7 vezes, no período de treze anos. Um apartamento adquirido na mesma época por 2.229 dólares equivalentes em cruzeiros, em janeiro de 1984 tinha um valor médio de mercado de 25 mil dólares, ou uma valorização de 11,1 vezes. O mesmo ocorreu quanto à valorização do ouro, cotado em janeiro de 1971, em Londres, a 40,95 dólares a onça troy e a 377 dólares em janeiro deste ano, com um aumento de 9,1 vezes"*[78]

6.6.1 - Mercado formal e informal

No Brasil, tal como atualmente ocorre no mundo todo, o mercado formal de arte abrange apenas pequena parte da produção de artistas vivos, e a maior parte dessa produção escoa-se no mercado informal ou subterrâneo.

Como se sabe, é grande o número de artistas que vivem à margem do mercado, isto é, não passam pelo circuito econômico formal de arte. A maioria não "tem

[78] Cf. "As dicas para fazer um bom negócio", na coluna Mercado de Arte da revista *Visão*, 25/06/1984, p. 62.

preço de mercado" porque vende diretamente suas obras, sem recorrer aos trabalhos de marchands ou de leiloeiros.

Todos os artistas, entretanto, sonham com a possibilidade de reconhecimento em vida, ainda que tardio, e não como aconteceu com o holandês van Gogh...

Para produzir depressa, com frequência os artistas anônimos repetem exaustivamente uns poucos temas de relativo sucesso (pessoal ou não) e, por isso, são também qualificados de copistas. Geralmente, é reduzida sua margem de ganho e, não raro, próxima das despesas com insumos. Aqueles que não conseguem sobreviver com os ganhos da arte, isto é, que não conseguem "viver da arte", em geral dão aulas de pintura. Ou, então, "vivem com a arte", como o pintor francês Henri Rousseau (1844-1910), apelidado o "Alfandegário" - um modesto funcionário cujo vazio existencial era preenchido com o registro de pessoas e de fatos de seu "quarteirão" e, sobretudo, com a imaginação sobre a exuberância dos trópicos. Apenas depois dos 50 anos de idade é que conseguiu expor regularmente na Sociedade dos Artistas Independentes. E, após a aposentadoria, precisou complementar seus recursos com aulas de pintura.

Como já foi exposto, é praticamente impossível a quantificação das vendas de objetos de arte no mercado informal porque ele não existe em termos fiscais, estatísticos e de contabilidade nacional.

Aliás, é também difícil obter dados a respeito do mercado formal, estabelecido, que funciona em galerias, leilões e feiras devido ao sigilo, geralmente exigido pelos compradores e, sobretudo, pelos colecionadores de obras de arte. Sigilo, aliás, prazerosamente aceito pelos vendedores... mas não pelo fisco...

Pluralidade de locais de venda formal e informal

As obras de arte são vendidas, formal ou informalmente, em múltiplos locais. No caso das vendas formais, destacam-se os salões, feiras e galerias.

Os Salões nacionais[79] inspiraram-se no Salão oficial da Academia Imperial de Belas-Artes, instalada no Rio de Janeiro pelos artistas franceses que vieram em 1816, durante o reinado de D.João VI no Brasil (como já se viu neste estudo).

A primeira exposição das obras dos alunos e professores da Academia Imperial de Belas-Artes ocorreu em 1829. A partir daí, tornou-se o ponto de encontro esporádico (geralmente anual) da oferta da produção dos artistas que a Academia aprovava, em continuação ao

---

[79] Sheila Leirner critica o Salão Nacional, promovido no Rio de Janeiro pela Funarte *"a partir do Rio e para o Rio, sob orientação principal de pessoas que moram no Rio"*. Lembra, ainda, que a edição de livros de arte brasileira contemporânea, pelo MEC-Funarte, tem se limitado *"apenas ao trabalho de artistas cariocas"*. Leirner considera: *"1) O salão é um lugar de artistas jovens, talentos em progresso que ainda não atingiram o circuito comercial, museológico ou universitário e ainda não possuem as prerrogativas necessárias para um confronto com as estrelas internacionais de uma Bienal. 2) Um salão pode (e deve) oferecer prêmios de estímulo, ser compreendido como um espaço coletivo preliminar, prospectivo, de futuras ocupações culturais. 3) Um salão está ainda no plano conciliatório, entre a oficialidade e a genuinidade. É, portanto, um plano virtual de rompimento e integração individual. 4) Por essa razão, e porque o mercado, o museu, a universidade e a Bienal já configuram, por si, premiações de carreira, a participação prestigiosa de artistas maduros - que já atingiram aqueles circuitos - deve ser bem recebida, mas sem direito a prêmios, permanecendo apartada da nova produção"*. (Idem, ibidem)

modelo francês - modelo que se manteve aqui mesmo depois da celeuma provocada, em 1875, pela exposição do movimento impressionista nascente no Salão dos Recusados...

Os Salões nacionais serviram de modelo aos salões estaduais, mais tarde instituídos em algumas capitais brasileiras e, recentemente, a salões interioranos, implantados inicialmente nos Estados de São Paulo e Rio de Janeiro e, em seguida, em vários municípios brasileiros como parte da política de incentivo ao turismo.

As galerias de arte, ao contrário dos salões, significam local de mercado contínuo, permanente,[80] por isto, despertam confianças no vendedor. No caso de galerias de alta reputação, em que há triagem da produção artística, os riscos de aquisição de obras falsas, furtadas ou repintadas são praticamente nulos.

Os leilões de arte, entretanto, tendem a se popularizar por sua acessibilidade. Teixeira Leite explica o crescente interesse pelos leilões porque neles "o investidor participa, ao mesmo tempo, da natureza do teatro e do jogo - e o homem é, por natureza, um ser lúdico".[81]

As feiras, em geral conjugadas a atividades artesanais municipais, oferecem a possibilidade de o artista-produtor se inscrever previamente na instituição organizadora e de suas obras serem apresentadas diretamente ao público-comprador, em dia certo da semana ou do mês.

---

[80] *"Cuidado com o particular sem domicílio certo, aquele que hoje está aqui, amanhã acolá e, depois de amanhã, só Deus sabe"* - adverte José Roberto Teixeira Leite (*Visão*, 25/06/1984, p. 64).

[81] TEIXEIRA LEITE, José Roberto, *loc. cit.*.

Frequentemente, as feiras estão incluídas em programas turísticos locais ou regionais, fato que desperta a atenção de compradores-visitantes, nacionais e estrangeiros. É o caso, por exemplo, de feiras espalhadas na capital paulista aos sábados e domingos, ou da tradicional Feira do Embu, na Grande São Paulo.

No Brasil, os mercados temporários de objetos artísticos e artesanais tendem a se expandir em "não-lugares", para usar a expressão de Marc Augé (Trad. Ed. Papirus, 1994): são "locais de passagem" ou de "deslocamentos impessoais" como aeroportos, rodoviárias e estações de metrô.

Grandes cadeias de hotéis e de supermercados, restaurantes, locais de trânsito intenso ou de recreação (como praças e parques) também expõem obras artísticas e artesanais para a venda, geralmente pelo próprio artista-produtor.

Esse tipo de mercado de arte também dificulta a obtenção de informações estatísticas. Popularização e atomização da oferta de produtos artísticos e artesanais, em heterogêneos e múltiplos "pontos de venda", mesclam-se aos problemas da informalidade e da economia subterrânea.

"... Nenhum ramo do comércio funciona com regras tão pouco consagradas como o mercado de arte. E nenhum também foge tanto ao controle geral como este. Não é possível estimar com precisão, por razões óbvias, mas sabe-se que a maior parte do volume

> monetário que a arte movimenta não tem registro oficial e passa ao largo do imposto de renda. Além de uma boa forma de aplicar ganhos não-declarados, obras de arte sempre se prestam a alegações de 'súbita' valorização ou desvalorização, o que permite confundir o fisco, no caso de se precisar 'esquentar' ou 'esfriar' capital".[82]

Levantamentos periódicos de informações junto a proprietários e gerentes de galerias de arte de São Paulo, geralmente realizados pela mídia, informam a respeito das preferências dos consumidores e dos modismos predominantes. Na década de 1980, por exemplo, os entrevistados costumavam afirmar que a "euforia" do mercado parecia restringir-se às obras de artistas brasileiros e vivos, e durante o Plano Cruzado alguns marchands admitiram não respeitar integralmente a política governamental de congelamento de preços porque muitos artistas não colaboravam e exigiam novos preços.

> Sondagens de jornais e periódicos brasileiros indicam que os valores de mercado e os valores culturais guardam pequena relação devido a outros fatores como o currículo do artista, isto é, seu tempo de carreira, suas exposições individuais e coletivas, os prêmios eventualmente recebidos, sua formação acadêmica, a opinião dos críticos, o número de menções na imprensa, a data de realização da obra, a qualidade das matérias-

[82] STRECKER, Marion . "O mercado de arte dispara no Brasil". *Folha de S. Paulo*, 03/10/1986, p. 40.

primas, a 'originalidade' do trabalho, a expectativa de vida do artista e a quantidade de obras que produz.

Depoimentos de marchands, em diferentes oportunidades, geralmente indicam que para "neutralizar" os efeitos nefastos de uma oferta excessiva usa-se a estratégia de esconder, por tempo indeterminado, trabalhos de um artista que produz muito mais do que consegue vender.[83]

De modo geral, os preços de obras de arte fixados por galerias resultam de um acordo entre o artista-produtor e o comerciante ou *marchand*. Entretanto, há artistas brasileiros contemporâneos que estabelecem preços pelas dimensões de seus quadros.

Recentemente, quando o mercado brasileiro de arte retomou impulso, no início dos anos 2000, após uma estagnação de quase duas décadas, seu crescimento vem ocorrendo, também, nas redes da Web - tanto on-line como em Leilões virtuais da Chistie's (ver a Parte II deste estudo).

Para citar apenas um exemplo desse fabuloso universo artístico virtual em extraordinário crescimento,

[83] "Regina Boni, talvez a mais autoritária dos marchands brasileiros, assume publicamente que considera ideal a relação entre **marchand** e **artista** quando o segundo se submete à política de preços do primeiro. Concordam com ela diversos artistas, já que assim se abstêm da responsabilidade comercial do trabalho. Para ilustrar o estilo de Regina - duramente criticado por vários concorrentes e produtores - basta lembrar que ela já recomendou a artistas 'seus' que parassem de produzir ou mesmo diminuíssem o ritmo e afirma adquirir de volta qualquer obra vendida por sua galeria com 10% de desconto para ela, taxa que denomina seu **spread**. Fernando Millan costuma ser mais 'liberal' com artistas, deixando que determinem os preços dos trabalhos que expõem em sua galeria. Porém, quando as obras pertencem a seu acervo, reserva a si a decisão final". (Folha de S. Paulo, loc. cit.)

destacamos aqui Noema - importante espaço de criação, produção e circulação de obras de arte digital que abriga, ao mesmo tempo, eventos do mundo real (performances e espetáculos multimídia) em espaços reais (Paço das Artes, museus, clubes).

Noema (www.noema.art.br) foi a primeira galeria brasileira de arte digital no Second Life, uma espécie de universo virtual misturado com chat em 3D, que no início de 2007 repetia o sucesso de outras ferramentas no fomento de comunidades virtuais (tais como fotologs, Orkut, My Space).

Em 2007, faziam parte do elenco de artistas de Noema os norte-americanos Mark America e Heidi Kumao, os brasileiros Luiz Duva, Rick Silva, Lucas Bambozzi, Marcus Bastos, Vera Biguetti, Helga Stein e VJs Spetto, entre outros.

Na ocasião de sua montagem, a galeria virtual Noema custou apenas cerca de US$ 50 mil, incluindo a programação, espaços "reais", configuração do ambiente, "upload" dos conteúdos etc; entre os primeiros patrocinadores constava a Fiat.

6.6.2. Mercado internacional de arte

Continua reduzido o total de artistas brasileiros que conseguem visibilidade no mercado formal internacional, em parte devido aos elevados custos de participação (despesas de transporte, seguro das obras, aluguel de estandes, divulgação na mídia e outros) e, em parte, devido a problemas fiscais.

As galerias brasileiras também têm dificuldade para a apresentação de obras artísticas no exterior e levam vários anos de persistente trabalho para conquistar e manter compradores externos.

Algumas vezes surgem suspeitas de que a valorização da arte brasileira nos circuitos internacionais está ligada a estratégias de marketing público (políticas de afirmação da cultura nacional, de valorização do patrimônio público) ou de marketing privado - tanto por colecionadores e mecenas em busca de capital simbólico e econômico. Mas as empresas também tentam reduzir os custos de operações publicitárias e outras por meio do mecenato.

Qualquer que seja o obstáculo a vencer, sabe-se que é muito difícil determinar a cotação de artistas brasileiros porque falta um modelo de avaliação do valor econômico e simbólico de suas obras de arte, bem como de sua reputação artística, inclusive de suas tendências estéticas.

Os agentes culturais (artistas, curadores, *marchands*, colecionadores e outros) dispõem de poucas informações sobre o mercado brasileiro de arte. Além disso, geralmente são ainda incipientes suas tentativas de avaliação objetiva do valor estético como base de previsão econômica e financeira.

É difícil generalizar-se, sobretudo no caso de um mercado de arte e de artesanato artístico tão diversificado e espalhado em um país quase continental

como o Brasil. Contudo, pode-se dizer que no caso da pintura, a tendência predominante é ainda a limitada interpretação de dados esparsos sobre exposições individuais, ou críticas isoladas a respeito da aceitação de doações de obras brasileiras a museus e outras instituições culturais do exterior.

Não há, propriamente, dados sobre o reconhecimento da arte brasileira em nível internacional. Apenas informações esparsas, a maioria com base em entrevistas.

Faltam informações como as do Artprice, ou lista de celebridades do tipo de Kunst Kompass (fundado por Willy Bongard), que anualmente - nos meses de setembro-outubro - relaciona os cem artistas contemporâneos mais bem cotados no mercado internacional do ponto de vista de vendas, participação em exposições (nos maiores museus do mundo ocidental), da opinião de especialistas e do total de citações nas principais obras e periódicos de arte contemporânea. Faltam, também, publicações como o Top 200 da revista Artnews, que indica os maiores colecionadores do ano e suas preferências.

6.6.3. Investimento em arte brasileira

Durante muito tempo reivindicou-se a instituição de incentivos fiscais na área cultural - tanto para empresas como para pessoas físicas. Em 1986 surgiu a Lei Sarney,

regulamentada logo em seguida (em outubro do mesmo ano)[84], porém, revogada quatro anos depois.

De modo geral, as leis que marcaram os momentos mais importantes da política cultural brasileira de incentivo à cultura artística foram:

→ Ley Sarney (Lei 7.505, de 2 de julho de 1986) e suas sucessivas regulamentações, que priorizaram o produtor cultural ou a entidade que recebe os recursos, a título de doação ou patrocínio, e presta contas ao fisco e ao MinC (Ministério da Cultura).

→ Lei Rouanet (Lei 8.313, de 23 de dezembro de 1991) - surgiu após a revogação de todas as leis e regulamentações de incentivos fiscais, no início do governo Collor (1990); permite que a empresa destine parcela de seu Imposto de Renda para financiamento de projetos culturais previamente aprovados no MinC (Ministério da Cultura). Desvinculou projetos culturais de projetos educacionais e provou a criação de uma ampla estrutura burocrática de "cultura", tanto no plano federal (Ministério da Cultura) quanto nos planos estaduais e municipais (Secretarias de Cultura).

→ Lei do Audiovisual (Lei 8.685, de 20 de julho de 1993) - democratizou o acesso da população a bens culturais, tais como espetáculos (ingressos a preços populares

---

[84] A Lei Sarney enumerou exemplificativamente atividades como restaurações de edifícios ou objetos, edições de obras, apoio ao folclore e à literatura, construções de monumentos, museus, arquivos e bibliotecas públicas, pesquisas e estudos no campo das artes e da cultura, mas deixou aberta a possibilidade de inclusão de *"outras atividades assim consideradas pelo Ministério da Cultura"*.

ou gratuitos), distribuição de livros a bibliotecas, exposições de artes abertas ao público, e outros.

Polêmicas atuais, entretanto, opõem subsídios do Estado a incentivos fiscais, com defensores nos dois lados:

- no grupo pró-subsídios do Estado os maiores argumentos são de crítica às principais consequências da Lei Rouanet, como a redução dos orçamentos públicos na área da cultura, criando graves distorções, como a necessidade de TVs públicas, orquestras sinfônicas ou a Funarte, por exemplo, de recorrerem a incentivos fiscais, tal a escassez de recursos orçamentários.
- no grupo pró-incentivos fiscais também são apontados desvios geralmente resultantes da força do mercado, de modo que ao atender o carente, os incentivos fiscais beneficiam também "quem não precisa". As críticas aos subsídios, entretanto, insistem nos desvios de incentivos a amadores e a apadrinhados.

Entre as possíveis soluções aos problemas levantados por esses dois principais grupos estão: (1)modificação e aperfeiçoamento da Lei Rouanet; (2)extinção da Lei Rouanet; (3)criação de fundo não contingenciável, alheio a eventuais bloqueios do Ministério da Fazenda e sob administração do MinC.

Os debates continuam e ainda não há perspectivas de uma solução de consenso.

6.6.4. Ondas de venda do mercado brasileiro de arte

A alternância de ondas favoráveis e de ondas desfavoráveis ao mercado de arte reflete, também, as fases de dinamismo, estagnação ou de turbulências da economia brasileira. Aliás, a história da arte no mundo mostra que o aumento da demanda e da oferta de bens artísticos acompanha o crescimento da prosperidade econômica e financeira de regiões e de países.

No Brasil, dois períodos de rápido crescimento da demanda ficaram conhecidos como "booms" do mercado brasileiro de arte e já foram destacados na Parte II deste trabalho:

- o primeiro "boom" teve seu pico nos anos 1980 - a Pesquisa Datafolha[85], realizada junto a 40 galerias paulistas, mostrou que as vendas de objetos de arte aumentaram significativamente em decorrência do aquecimento geral da economia, provocado pelo Plano Cruzado - compraram mais, em primeiro lugar, os investidores; depois, os colecionadores e/ou compradores para fins culturais; e, em último lugar, vieram os decoradores e/ou consumidores para fins de decoração. Entre os fatores que conduziram à preferência pelo investimento em arte, comparativamente ao dólar, ações, papéis de renda fixa e caderneta de poupança, os entrevistados destacaram: maior divulgação das obras de arte pela imprensa, melhor formação cultural da população, melhor programação das galerias e aumento do número de produtos artísticos.

  Passada a euforia do Plano Cruzado, entretanto, o mercado de arte também refletiu a recessão que aos

---

[85] Cf. pesquisa da *Folha de S. Paulo*, 03/09/1986, p. 40.

poucos foi abrangendo todos os setores econômicos do País. As autoridades governamentais tentaram reagir por meio de diversas medidas isoladas ou combinadas, choques heterodoxos, ortodoxos, e outros. No entanto, as vendas de objetos de arte ficaram estagnadas durante muitos anos, até que houve um outro "boom" do mercado internacional de arte, com amplos reflexos sobre o mercado brasileiro de objetos de arte;

- o segundo boom do mercado internacional de arte tornou-se visível nos anos 2000, com as vendas de obras de arte on-line, graças aos avanços das tecnologias de comunicação.

Em seguida, o mercado virtual de arte recebeu extraordinário impulso graças aos Leilões virtuais iniciados pioneiramente pela famosa Casa de Leilões Christie's (Inglaterra, fim de 2006).

E assim, o Leilão virtual tornou-se também "presencial". Em outros termos, o Leilão de vendas pela Web possibilita a "participação" virtual de leiloeiros do mundo inteiro, em tempo real, mediante credenciamento prévio e atendimento de determinadas condições regulamentares.

Então, o mundo constatou que, além dos compradores "muito ricos" dos chamados países desenvolvidos, há também os "novos ricos" dos países emergentes - entre os quais estão o Brasil e os países da América Latina.

A partir daí, o mercado brasileiro de arte tornou-se efetivamente mundial, globalizado, com todos problemas, custos e dificuldades da internacionalização da arte e dos artistas brasileiros (problema tratado no Cap. II deste trabalho).

Considerações Finais

Encerramos este ensaio de síntese histórica da Arte Brasileira e seu Mercado, com a colocação de algumas reflexões.

A modernidade artística no Brasil não se processou naturalmente, ao contrário, precisou ser duramente buscada. Sua implantação ocorreu com um grande choque cultural e político - a Semana de 1922, realizada por uma minoria artística pertencente aos estratos sociais abastados da capital paulista. E daí em diante, a arte brasileira seguiria uma espécie de movimento pendular, mesclando alternadamente inovações e academismo tradicional...

No Brasil, tal como na América Latina, a modernidade "nunca acaba de chegar", segundo o antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini (Culturas híbridas, 1989) e o professor e curador Teixeira Coelho (Arte no Brasil 1911-1980, Coleção Itaú Moderno).

Os historiadores da arte consideram que a modernidade teria terminado em 1945, quando se iniciou a arte contemporânea. Na realidade, porém, muitos artistas continuaram a produzir como anteriormente, de modo que alguns críticos falam em uma pós-modernidade do moderno, ou em uma concomitância da modernidade, da pré-modernidade e da pós-modernidade.

Teixeira Coelho fala no imaginário do moderno: a humanidade tem usado o termo moderno intensa e reiteradamente desde o

século 17, inclusive "na querela entre os antigos e os modernos, para designar a si mesmos, em seu momentos de vida". (Ibidem, p. 22)

O termo moderno, esclarece Teixeira Coelho, refere-se a uma das duas mentalidades que entre si dividem o mundo e a representação do mundo: "o espírito do que é antigo e o espírito do novo". E cita Henri Lefebvre para explicar que "moderna é apenas a consciência que cada uma das sucessivas gerações tem de si mesma, a consciência que cada época ou período teve de si mesmo".

Modernismo seria, então, um segmento do moderno. Daí, a profusão de modernismos (como o Futurismo, o Expressionismo, o Cubismo), que se degladiam na busca da representação do que é «mais recente». A importância de cada um deles depende, em síntese, da avaliação da amplitude de sua renovação formal.

Em decorrência da profusão de modernismos, varia também o sentido que se dá à palavra modernista: por exemplo, para Picasso era a busca da abstração que ele iniciou com o Cubismo em *Demoiselles d'Avignon* (1907); já para Portinari, Di Cavalcanti ou Lasar Segall, era o desenvolvimento de um código expressionista com base na representação figurativa.

No Brasil, o imaginário modernista insistiu em manter as matrizes do Modernismo prolongando-o além da data que marca seu desaparecimento, isto é, 1930.

De modo geral, entretanto, o Modernismo brasileiro refletiu, de modo vigoroso, uma interação com o local,

o nacional e o popular (diferentemente de Picasso, por exemplo, que buscava uma realidade longínqua, como as máscaras africanas, ou o cotidiano - violão, garrafa de vinho ou um pedaço de jornal). E teve destaque na ideologia nacionalista-populista-desenvolvimentista que emergiu na década de 1960 no Brasil.

Na arquitetura, Oscar Niemeyer, o pai das formas modernas, representou o modernismo por várias décadas, mas dentro de uma visão de perenidade da arte pública - desde Pampulha (Minas Gerais) às obras arrojadas de Brasília (símbolo de um Brasil Modernista), passando por várias outras obras de impacto, até chegar à reforma do novo MAC-USP no prédio do ex-Detran, em São Paulo.

Outras matrizes modernistas ressurgiram em outros movimentos artísticos brasileiros e seus artistas entraram na modernidade e dela saíram, num vai-e-vem constante. As Bienais, desde 1950, representaram importante contribuição à busca do novo.

Essa busca desembocou na Contemporaneidade, com múltiplas discussões sobre arte conceitual, concretismo, não-objetos, antiformas, ausência da forma, pop arte, e muitos outros temas.

A arte brasileira atual apresenta uma plural coexistência de movimentos modernos e contemporâneos. Mas no imaginário popular o figurativismo acadêmico continua a exercer especial atrativo...

GLOSSÁRIO

Abstração lírica - tendência da moderna pintura abstrata que a diferencia da abstração geométrica. Entre as formas de abstração lírico-expressiva, destacam-se a pintura gestual e a pintura informal, tais como tachismo e action painting.

Abstração-criação - associação criada no início de 1931 por pintores abstratos e escultores de diversas tendências, em torno de Theo van Doesburg, Mondrian, Kandinsky e outros. Na tentativa de reunir artistas de todos os países, tornou-se ponto de convergência de vários movimentos abstratos ou da arte não-figurativa, como construtivismo, neoplasticismo, abstração lírica, expressionismo e vários outros.

Action painting - ou "pintura de ação", expressão usada em 1952 pelo crítico de arte norte-americano Harold Rosenberg a respeito da pintura de Jackson Pollock (que representa, com De Kooning e Kline, a tendência "dura" do expressionismo). Também chamada pintura gestual, a action painting é considerada a mais significativa forma do expressionismo abstrato de Nova York, a partir de 1945, e predominou até por volta de 1955. Difere do automatismo surrealista, entendido como tentativa de entrar em comunhão com o ser profundo e com o cosmos.

Em outros termos, a pintura de ação refere-se ao ato ou ação de pintar, sem associação com algum objetivo. A técnica é considerada apenas um veículo de expressão do pintor. A tela, diz Jáckson Pollock, converte-se em campo de combate no qual a pintura se metamorfoseia em parte da biografia do pintor. Transforma-se, segundo Karin Thomas, em documento material expressivo do estado psíquico do pintor durante o processo pictórico.

Arte abstrata – manifestação artística contemporânea caracterizada por formas e cores, sem um tema identificável.

Arte aplicada – manifestação artística com objetivo prático (como a olaria).

Arte clássica – refere-se à arte do Egito (Antiguidade Pré-clássica), Grécia e Roma (Antiguidade Clássica), enquanto a arte medieval abrange a Idade Média (anos 1000 a 1400)

Arte conceitual – manifestação artística contemporânea caracterizada pela abolição do objeto material e pela apresentação de esboços e desenhos que estimulam a capacidade imaginativa e a reflexão do observador.

Arte contemporânea – movimentos artísticos de 1945 em diante, enquanto a arte moderna vai dos impressionistas a 1945 (ver arte moderna).

Arte decorativa – arte de adorno de objetos ou espaços.

Arte degenerada – termo utilizado na Alemanha nazista para designar as obras de arte moderna, então não-aprovadas, como os quadros de Picasso.

Arte moderna – começa por volta de 1860, em Paris, e termina com o fim da Segunda Grande Guerra, em 1945. Seu início é marcado pelo Impressionismo, quando jovens pintores independentes se encontraram em Paris (Monet, Manet, Renoir, Pissarro, Sisley, Cézanne, Degas, Morisot

e outros) atraídos pela tentativa de transmitir a emoção de pintar em contato direto com a natureza, abandonando as normas do academismo. Recusados pelo Salão da Academia, expuseram no Salão dos Recusados, em 1875, e foram chamados de "impressionistas" pelos críticos, em referência à tela de Monet (Impression, soleil levant). Dispersaram-se em 1883 com a morte de Manet e a chegada da nova geração impressionista - Seurat, Van Gogh, Gauguin, Lautrec e outros. A partir de 1880, houve uma verdadeira explosão de movimentos inovadores: Neo-Impressionismo, Fauvismo, Futurismo, Cubismo, Expressionismo, Suprematismo, Construtivismo, Neoplasticismo, Neorrealismo, Elementarismo, Surrealismo, "forces nouvelles", e diversos outros movimentos denominados pós, como o Pós-Cubismo, o Pós-Surrealismo e outros.

Artprice.com - sociedade anônima registrada na França, que presta serviços sobre mercado de arte virtual; suas informações no site www.artprice.com são atualizadas a cada quatro horas.

Automatismo - técnica artística dos surrealistas marcada pelo desenho espontâneo e pela tentativa de expressar o poder criativo inconsciente do artista.

Barroco - palavra que significa "pérola informe", é usada para denominar o estilo artístico que vigorou na literatura e na música, sobretudo no século 15.

Bauhaus - escola artística alemã fundada em 1919 e fechada pelos nazistas. Influenciou diversas gerações de estudantes de arte, arquitetura e desenho.

Belas-artes - termo utilizado durante muito tempo para designar a pintura, a escultura, o desenho, a gravura e, por vezes, a música e a poesia. Atualmente, predomina a expressão "artes plásticas". Difere da arte aplicada ou da arte decorativa pela ausência de um objetivo prático.

Blog-arte, vídeo-art, vlog-arte - são diários virtuais com vários tipos de animação, incluindo desenho, música, entre outros.

Centro de Preservação Cultural (CPC) - órgão subordinado à Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, criado em outubro de 2002 em substituição à Comissão de Patrimônio Cultural (1986-2002). Fórum privilegiado e sistemático para reflexões e ações relacionadas à coleta, conservação, pesquisa, experimentação e comunicação de testemunhos do patrimônio cultural; dirigido por um Conselho Deliberativo (presidido pelo Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária) e por uma Diretoria que organiza sua programação e desenvolve vários programas, inclusive um banco de dados sobre patrimônio cultural, memória e uso qualificado do patrimônio cultural.

Colagem - do francês collage, designa uma técnica artística (iniciada por Picasso e popularizada pelos chamados artistas pops), que se caracterizava pela utilização de recortes de papel de jornal, papel de parede, tecido e outros materiais colados sobre uma superfície pintada.

Colorfield painting - tendência da Escola de Nova York (EUA), juntamente com a action painting (Pollock, Kooning, Kline e outros) que se caracteriza por campos

coloridos e espaços de vibração propícios à meditação, como se vê, por exemplo, em Barnett Newman ou Mark Rothko.

Construtivismo - movimento artístico abstrato que surgiu durante a Revolução Soviética de 1917. Criava peças artísticas, edifícios e mobiliário segundo princípios geométricos.

Cubismo - movimento artístico do princípio do século 20, criado por Picasso e Braque. Seu nome surgiu de uma crítica às casas da tela L'Estaque (1908), de Braque, semelhantes a «uma pilha de pequenos cubos». Pretende chamar a atenção para as contradições de se criar uma imagem bidimensional a partir de uma cena tridimensional.

Cultura erudita - manifestações artísticas tradicionais (como a pintura), consideradas dispendiosas e acessíveis apenas a um reduzido número de pessoas.

Cultura de massa - seus principais veículos, no século 20, são o rádio e a TV, que levam a política aos pontos mais distantes dos países e transformam a economia por meio da publicidade e do marketing. No século 21, considerado o século da Internet, em vez de um transmissor central para milhões de ouvintes ou telespectadores, a rede mundial promete ser um meio de participação, de publicação e de geração de conteúdo de todos para todos, ou um meio de comunicação de massa construído pelos próprios internautas. Os blogs, ou diários virtuais, são interessante veículo de apresentação de plataforma no mundo. Ver blog, blogofera.

Cultura pop – conceito que engloba várias manifestações da cultura popular, tais como programas de TV, cinema, revistas, publicidade e outros destinados ao grande público.

Dadaísmo – de Dada, nome escolhido ao acaso em um dicionário; designa um movimento artístico surgido durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) caracterizado pela apresentação de obras pouco ou nada convencionais, muitas vezes chocantes e de protesto contra a guerra e o estado da sociedade.

De Stijl – "ao estilo" em holandês, refere-se a um grupo de artistas liderado por Mondrian, no princípio do século 20, com o objetivo principal de divulgar um estilo geométrico abstrato colorido.

Der Blaue Reiter – em português "o cavaleiro azul", refere-se a um movimento formado na Alemanha, em 1911, por artistas expressionistas reunidos por Wassily Kandinsky e Franz Marc. O grupo criou um periódico com o mesmo nome.

Die Brücke – em português "a ponte", no sentido de ponte para um novo gênero de arte, designa um grupo fundado em 1905 por artistas alemães de linguagem expressionista, entre os quais Ernest Ludwig Kirchner, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff.

Digicromia ou digigrafia – técnica de desenho na tela do computador (DÚVIDA: É ISSO MESMO?)usada por Jô Soares (que se declara influenciado pela pintura pop em geral, citando especialmente Roy Lichtenstein e Robert Rauschenberg).

Díptico - obra pictórica composta por dois painéis articulados.

Dripping - técnica pictórica inventada pelo célebre artista Jackson Pollock, na qual a tinta é gotejada e salpicada de um pincel, bastão ou lata sobre uma tela.

Escola de Nova York (EUA) - renovação da pintura depois da Segunda Grande Guerra por jovens artistas que se libertaram da representação do real, influenciados, sobretudo, pelo surrealismo. Foi marcada por duas tendências principais: (a) action painting, pintura de ação criada por impulsos, que reflete a energia vital do artista e dos movimentos de seu corpo (exemplo dos expressionistas abstratos, das pinceladas agressivas de Kline e do gotejamento das tintas de Pollock); (b) colorfield painting - cujos campos coloridos e espaços de vibração são propícios à meditação (Barnett Newman ou Mark Rothko, por exemplo). Contudo, é difícil colocar nessa classificação artistas como Adolph Gottlieb, Arshile e Clyfford Still, entre outros.

Expressionismo - movimento artístico do princípio do século 20, inspirado nas obras de Van Gogh e de Munch, sobretudo em suas formas e cores exageradas, com o objetivo de transmitir sentimentos e conceitos ao invés de representar a realidade das coisas. Dois eram os grupos principais: Die Brucke e Der Blame Reiter. Ver, também, Expressionismo Abstrato.

Expressionismo abstrato - movimento artístico que privilegiava a pintura abstrata dramática. Surgiu em Nova York, nas décadas de 1940 e 1950. Principais representantes: Mark Rothko e Jackson Pollock.

Fauvismo - do francês fauves (animais ferozes), designa o movimento artístico contemporâneo de um grupo de jovens pintores em Paris, entre 1905-1910, que aplicavam cores fortes e artificiais em suas obras de formas planas. Matisse é seu maior representante.

Fête galante - ou «festa galante», com cenas de divertimento ao ar livre, com pessoas dançando e tocando música. Tema que se popularizou entre os pintores do estilo rococó, com destaque para Watteau.

Futurismo - movimento artístico do princípio do século 20 que exaltava a energia e a velocidade das máquinas e da vida urbana. Os objetivos do futurismo foram declarados por seus fundadores em agressivos manifestos.

Gênero - classificação temática da pintura que compreende retrato, paisagem, pintura histórica e natureza-morta.

Gravura - termo genérico de imagem obtida mediante a incisão de um desenho em uma superfície dura. Técnicas: água-forte, litografia e xilogravura.

Happening - acontecimento artístico sob a forma de performance, em moda no final do século 20. Joseph Beuys é um dos destaques (Como Explicar Quadros a Uma Lebre Morta).

Iconoclastas - movimentos que defendem a destruição das obras de arte religiosas por considerar que suas imagens suscitam idolatria (exemplos: Império Bizantino no século 8, e Norte da Europa nos séculos 15 e 16).

Impressionismo – denominação surgida de crítica hostil ao quadro de Monet - Impressão, Sol Nascente (1874) estendeu-se a um movimento artístico de vanguarda dos anos 1860, que procurava captar os efeitos cambiantes da luz natural por meio de pintura ao ar livre, realizada rapidamente (esboços espontâneos). Entre seus representantes destacam-se Monet, Manet, Renoir, Pissarro.

Instalação – obra de arte concebida para ser montada em um determinado local. Desenvolveu-se primeiramente com os artistas dadaístas e surrealistas.

Internet – de arma da Guerra Fria passou a centro mundial da economia, cultura e interação entre pessoas. Tendências atuais: (a) redes da Web sem fio, abertas a todos os cidadãos, com acesso gratuito e de qualquer lugar; (b) superação da necessidade de programas instalados no PC; (c) fala-se também em uma Web interplanetária interligando robôs, satélites e naves espaciais do Sistema Solar. Continua problemática, entretanto, a privacidade on-line. Reação possível: criptografar automaticamente todos ou dados, isto é, codificá-los para evitar espionagem.

Minimalismo – movimento artístico abstrato do século 20 que abandona o entendimento da obra de arte encerrada em si mesma, propondo seu retorno à estrutura primária e seu diálogo com o espaço circundante. Pioneiro: Malevich.

Movimento artístico – artistas que trabalham em conjunto ou em grupo, e compartilham ideias e princípios.

Nabis - palavra hebraica, que significa «profetas», designa um grupo de artistas do final do século 19 que expunham suas obras em conjunto. Inspiravam-se na cor das obras de Gauguin.

Natureza-morta - gênero pictórico que representa objetos inanimados, como flores, alimentos, potes e vasilhas. Por extensão, designa também os modernos arranjos de objetos. Denomina-se "natureza-morta pronk" (que em holandês significa "ostentar") a variedade de natureza-morta com artigos de luxo.

Neoplasticismo - doutrina da plástica pura desenvolvida por Piet Mondrian entre 1912 e 1917, a partir da análise do Cubismo e do uso exclusivo do ângulo direito em posição horizontal-vertical, das três cores primárias e das não-cores branco, preto e cinzento. O primeiro adepto, van Doesburg, reencontrou-se em 1916 com Piet Mondrian, em Amsterdã, e ambos criaram a revista De Stijl (1917-18), que se tornaria a principal difusora do neoplasticismo.

Neoclassicismo - movimento artístico baseado no repertório e estilo clássicos do fim do século 18 e início do século 19.

Objeto «encontrado» - objet trouvé ou objeto não executado pelo artista, mas por ele escolhido para ser exposto como uma obra de arte. Ver ready-made.

Percepção do tempo, do vazio e do imaterial - as esculturas de Anish Kapoor, indiano radicado na Inglaterra, são exemplo atual de obras que tornam perceptíveis o vazio, o tempo e o imaterial por meio

de distorções, iluminações e pigmentos que dão à superfície grande profundidade ou pela oposição de materialidade e de imaterialidade, superfície e fundo, côncavo e convexo, cheio e vazio. Em São Paulo, sua obra de fumaça ocupou todo o Viaduto do Chá (2006).

Performance Art – manifestação artística do século 20 caracterizada por encenação ou interpretação de artistas cujas obras perduram apenas por meio de fotografias e documentos. Ver happening.

Pintura histórica – gênero pictórico que conta uma história real (de reis, imperadores, estadistas, grandes batalhas, guerras) ou uma história imaginária.

Pontilhismo – técnica pictórica criada no século 19 por Seurat (que a denominou "divisionismo") e caracterizada pela aplicação de pequenos pontos de cores puras diretamente no suporte ao invés de misturadas na palheta, para provocar um efeito mais luminoso e vibrante. À distância, os pontos parecem fundir-se uns nos outros.

Pop Art – movimento artístico do final dos anos 1950 caracterizado pela utilização de imagens da cultura pop e pela crítica ao consumismo que se seguiu à austeridade da Segunda Grande Guerra (1939-1945). Surgiu em Londres, com as obras de Hamilton e outros artistas, e recebeu a adesão de Lichtenstein e Warhol, nos EUA.

Pós-Impressionismo – termo que agrupa diversos pintores e engloba uma grande variedade de estilos desenvolvidos após o Impressionismo.

Retrato – gênero pictórico de representação de figuras reais.

Rococó - do francês rocaille (concha), é um estilo artístico ornamentado que marcou o século 18.

Romantismo - movimento artístico e literário que privilegiava a imaginação e as emoções, em especial o sentimento pela natureza. Marcou a Europa de 1790 a 1840.

Ready-mades - expressão introduzida pelo artista Marcel Duchamp para designar objetos de consumo produzidos industrialmente, em série, mas que o artista apresenta como arte, sem alterar seu aspecto externo. Duchamp expôs seus primeiros ready-mades em Nova York em 1913 (a célebre fonte, um secador de garrafas, uma roda de bicicleta e outros).

Realismo Social - estilo artístico realista e melodramático utilizado como propaganda pelo Partido Comunista russo no século 20.

Renascimento - movimento artístico caracterizado pela volta aos ideais clássicos. Teve início na Itália, no século 14, e difundiu-se pela Europa no século 15.

Simbolismo - movimento artístico e literário que rejeitou o realismo e ficou centrado nas sensações e nos sonhos. Destaques: Moreau e Redon.

Suprematismo - estilo artístico do princípio do século 20, baseado em formas geométricas abstratas. Criado por Malevich.

Surrealismo - movimento artístico do século 20 que buscava a exploração do inconsciente humano (Dalí,

Miró e outros). Inspirou-se no Dadaísmo e nos textos de Sigmund Freud.

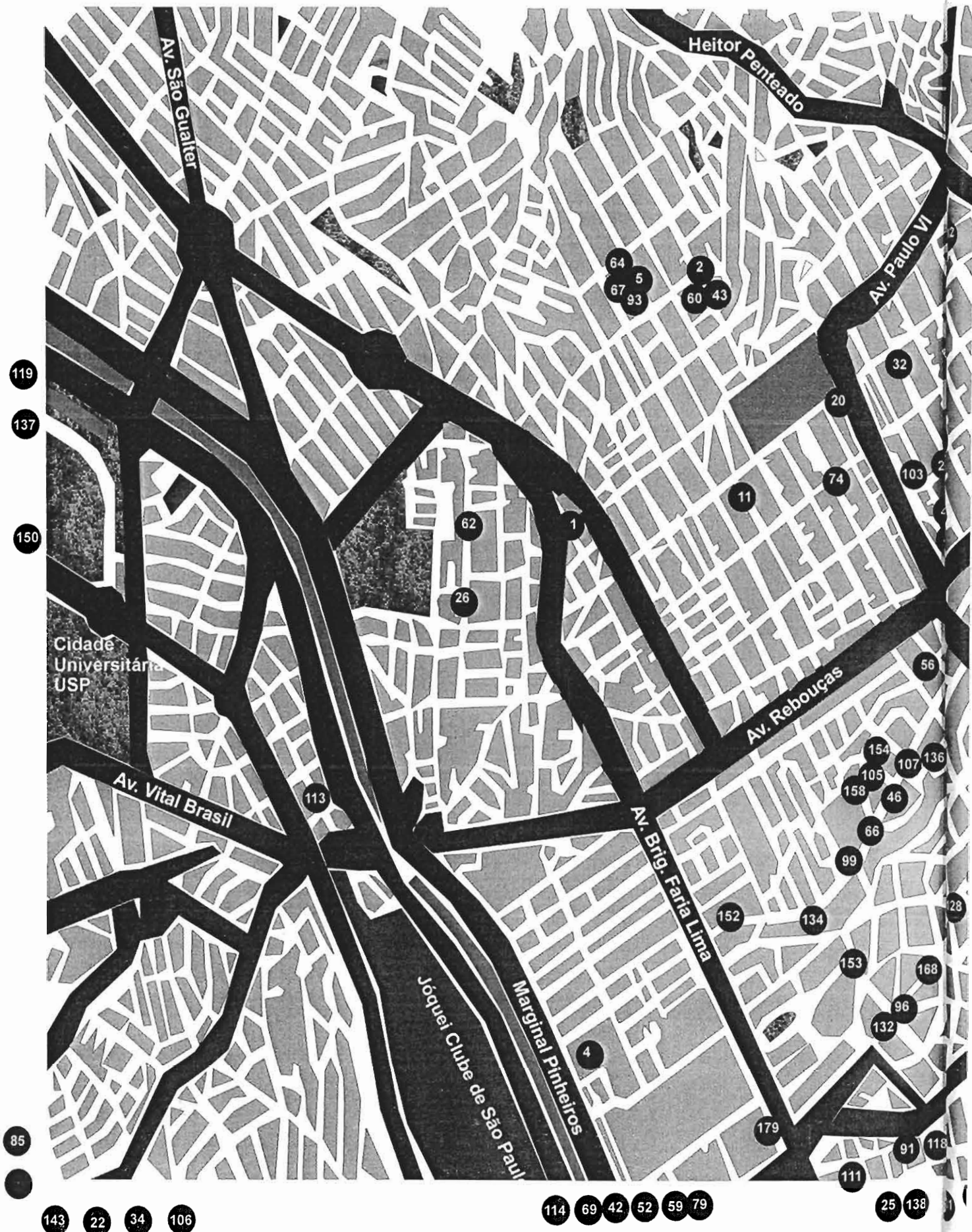
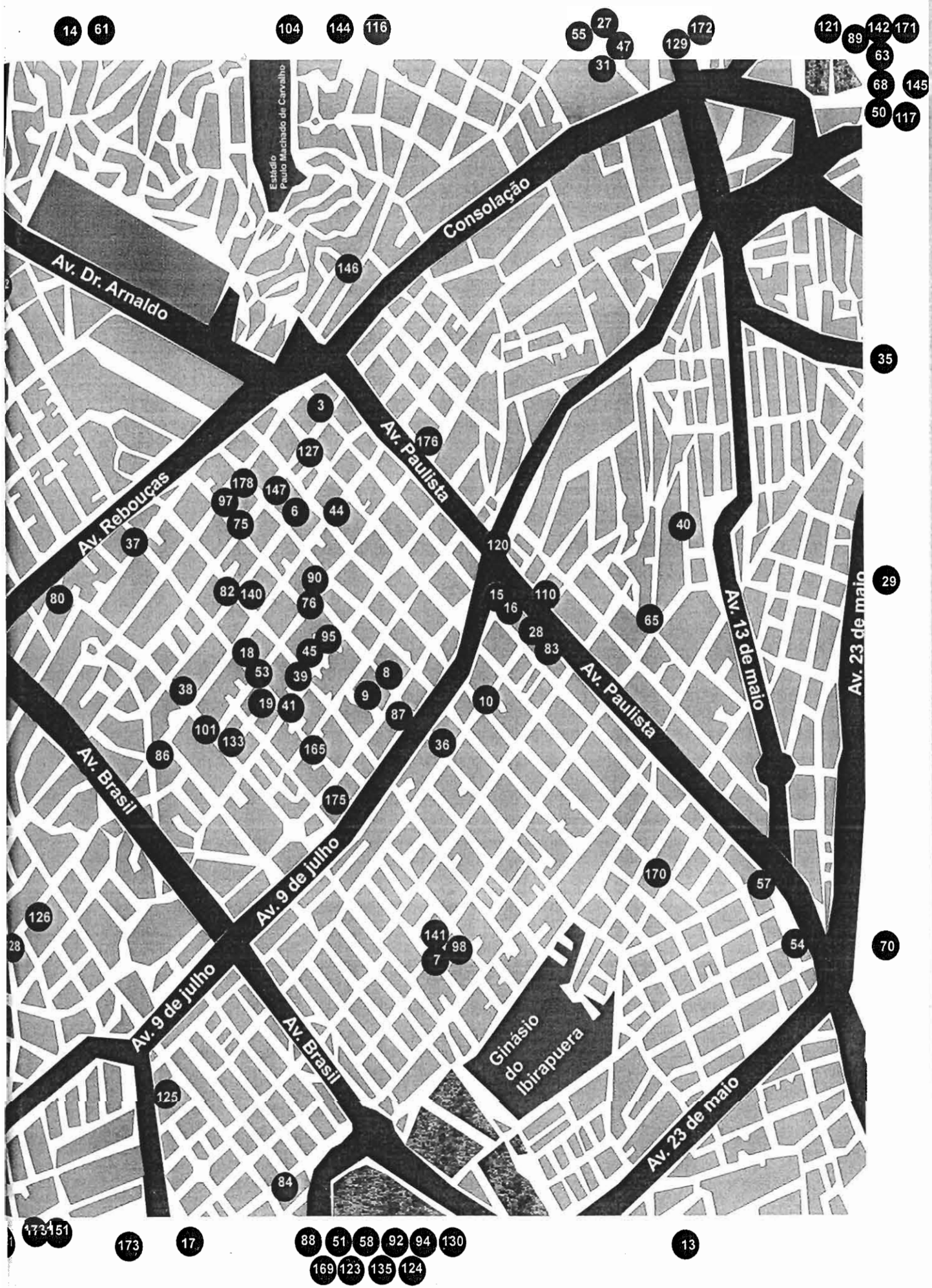
Trompe l'oeil - que em francês significa "engana o olho", é uma técnica pictórica que leva o observador a pensar que está vendo uma imagem real e não uma pintura.

Vanguarda - do francês avant-garde, ou unidade avançada de um exército (em seu sentido original), designa um movimento artístico inovador e provocador.

Vorticismo - movimento artístico de vanguarda do princípio do século 20, surgido em Londres e inspirado no Cubismo e no Futurismo.

Arte em São Paulo

Av. São Gualter
Heitor Penteado
Av. Paulo VI
Cidade Universitária USP
Av. Rebouças
Av. Vital Brasil
Av. Brig. Faria Lima
Jóquei Clube de São Paulo
Marginal Pinheiros

Estádio Paulo Machado de Carvalho
Consolação
Av. Dr. Arnaldo
Av. Rebouças
Av. Paulista
Av. 13 de maio
Av. 23 de maio
Av. Brasil
Av. 9 de julho
Ginásio do Ibirapuera

A Casa (1)
R. Cunha Gago, 807
Pinheiros
CEP 05421-001
Tel: (11)3814-9711
acasa@acasa.org.br
www.acasa.org.br

A Estufa (2)
R. Wisard, 53.
Tel: (11)3814-2300
www.aestufa.com.br/

A Galeria (3)
R.Bela Cintra, 1.951
Tel: (11)3085-2122

A Hebraica Galeria de Arte (4)
R. Hungria, 1000
Tel: (11)3818-8888
http://www.hebraica.org.br/sitenovo/social_cultural/cultural/artes_visuais.html

A Lanterna (5)
R Fidalga, 531
Tel: (11)3031-0483

A Ponte Galeria de Arte (6)
Rua Haddock Lobo 1005, Jardins
CEP 01414-001
Tel: (11)3082-6593

Almeida & Dale Galeria de Arte (7)
Rua Caconde, 152, Jardim Paulista
01425-010
Tel: (11)3887-7130
www.almeidaedale.com.br

Ana Cláudia Roso Escritório de Arte (8)
R. José Maria Lisboa, 1.008
Sobreloja
Tel: (11)3063-3707
http://www.arte-mail.com.br/

Arte 57 (9)
Rua Tatui, 104, Cerqueira César
01409-010
Tel: (11)3081-9800
www.arte57.com.br

Arte Factory Assessoria de Arte (10)
R. Pamplona,962
Tel: (11)3287-5943
www.artfactory.com.br/

Arte Infinita Galeria (11)
R. Matheus Grou, 629
Tel: (11)3031-8485
www.arteinfinita.com.br/

Atelier do Óleo (12)
R. Oscar Freire, 2220
Tel: (11)3898-2504
artistaplastica@titinacorso.com.br
www.atelierdooleo.com.br/esposicoes.htm

Atelier Hugo França (13)
R. Gomes de Carvalho, 585
Tel: (11)3845-0492
www.hugofranca.com.br

Babel (14)
Rua Dr. Sérgio Meira, 230 - 61
Torre 1, Barra Funda
01153-010
Tel: (11)38250507 83836972
www.galeriadebabel.com.br

Banco Itaú (15)
Av. Paulista, 1494
Tel: (11)2168 1700
www.itaucultural.org.br

Banco Real (Praça do) (16)
Av. Paulista, 1.374
Tel: (11)3044-0588
www.bancoreal.com.br

Baró Cruz (17)
Rua Clodomiro Amazonas, 526
04537-001
Tel: (11)3167-0830
www.barocruz.com

Berenice Arvani (18)
Rua Oscar Freire, 540, Cerqueira César
01426-000
Tel: (11)3088-2843
www.galeriaberenicearvani.com

Bergamin (19)
Rua Rio Preto, 63, Cerqueira César
01426-010
Tel: (11)062-2333
www.galeriabergamin.com.br

Biblioteca Alceu Amoroso Lima (20)
R. Henrique Schaumann, 777
Tel: (11)3082-5023

Brasiliana Galeria de Arte (21)
R. Artur de Azevedo, 520
Tel: (11)3086-4273
www.galeriabrasiliana.com.br

Capela do Morumbi (22)
Av. Morumbi, 5387
Tel: (11)3106-2218
www.museudacidade.sp.gov.br/
capeladomorumbi.php

Caribé Galeria de Arte (23)
R. Monte Alegre, 47
Tel: (11)3862-6362

Casa das Artes Galeria (24)
R. Bahia, 871.
Tel: (11)3661-9595
casadasartes@casadasartes.com.br
www.casadasartes.com.br

Casa Triângulo (25)
Rua Paes de Araújo, 77, Itaim Bibi
04531-090
Tel: (11)3167-5621
www.casatriangulo.com.br

Centro Brasileiro Britânico (26)
R. Ferreira Araújo, 741
Tel: (11)3039-0508
www.cbb.org.br/

Centro Cultural do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo (27)
R. da Cantareira, 1351
Tel: (11)2155-3300
www.liceuescola.com.br

Centro Cultural FIESP (28)
Av. Paulista, 1.313
Tel: (11)3146-7405 / 3146-7406
www.sesisp.org.br

Centro Cultural São Paulo (29)
R. Vergueiro, 1.000
Tel: (11)3383-3402
www.centrocultural.sp.gov.br

Centro de Comunicações e Artes do SENAC (30)
R. Scipião, 67
Tel: (11)3872-6722
www.sp.senac.br

Centro Universitário Maria Antonia (31)
R. Maria Antônia, 294
Tel: (11)3255 7182
mariantonia@edu.usp.br
www.usp.br/mariantonia

Choque Cultural (32)
Rua João Moura, 997, Pinheiros
05412-002
Tel: (11)3061-4051
www.choquecultural.com.br

Christies (33)
Tel: (11)3081 0435
chaegler@christies.com

Colégio Visconde de Porto Seguro (34)
R. Itapaiuna, 1.878
Tel: (11)3151-6300

Conjunto Cultural da Caixa (35)
Praça da Sé, 111. 4°andar
Tel: (11)3107-0498

Conservatório Musical Souza Lima (36)
R. José Maria Lisboa, 745.
Tel: (11)3884-9149

Cor do Sol (37)
R. Melo Alves, 459
Tel: (11)3088-5295

Dan Galeria (38)
Rua Estados Unidos, 1.638 Jd. América
CEP 01427-002
Tel: (11)3083-4600
www.dangaleria.com.br

Dconcept (39)
Alameda Lorena, 1257 - G 1 Vila
Flávio de Carvalho
01424-001
Tel: (11)3085-5006
www.dconcept.net

Deco (40)
Rua dos Franceses, 153, Bela Vista
01329-010
Tel: (11)3289.7067
www.galeriadeco.com.br

Documenta Galería de Arte (41)
Rua Peixoto Gomide, 1.740, Jardins
Tel: (11)3085 3766

Dropz Galeria (42)
Av. das Nações Unidas, 12.555, loja
202 - piso térreo
04578-000
Tel: (11)3043-9230
www.dropzgaleria.com.br

Eduardo H Fernandes (43)
Rua Harmonia, 145, Vila Madalena
05435-000
Tel: (11)3032-6380
www.galeriaeduardohfernandes.com

Emma Thomas (44)
Rua Augusta, 2052 - cj03,
Cerqueira César
01412-000
Tel: (11)8219-6452
www.emmathomas.com.br

Escritório de Arte Rosa Barbosa (45)
Al. Ministro Rocha Azevedo, 921
casa 4
Tel: (11)3085-4428
gal.rosabarbosa@uol.com.br

Esfera (46)
Al. Gabriel Monteiro da Silva, 1229
Tel: (11)3062-0799

Espaço Almeida Salles (47)
Al. Nothmann, 1058.
Tel: (11)3662-5177

Espaço Benedixt Anexo (48)
Pça.Benedito Calixto, 94
Tel: (11)3086-0783

Espaço Cultural Alberico Rodrigues (49)
Pça. Benedito Calixto, 159.
Tel: (11)3064-3920
contato@espacoalberico.neomarkets.com.br

Espaço Cultural Bolsa de Mercadorias & Futuros - BM&F (50)
Praça Antonio Prado, 48
Tel: (11)3119-2404
bmfcultural@bmf.com.br

Espaço Cultural Dado Bier (51)
Av. Juscelino Kubistcheck, 1203
Tel: (11)3846-2310
dadobier@zaz.com.

Espaço Cultural do Gran Melia WTC São Paulo (52)
Av. das Nações Unidas, 12559
Tel: (11)3042-8000

Espaço Cultural Ena Beçak (53)
R. Oscar Freire 440
Tel: (11)3088-7322
enabecak@enabecak.com.br

Espaço Cultural Fundação Japão (54)
Av. Paulista, 37
Tel: (11)3141-0110 e 3141-0843
jpn@fjsp.org.br

Espaço Cultural Hotel Braston (55)
R. Martins Fontes,330
Tel: (11)3156-2400

Espaço Cultural Interiori (56)
R. Joaquim Antunes, 161
Tel: (11)3062-8717

Espaço Cultural Itaú (57)
Avenida Paulista, 149
Tel: (11)2168-1700

Espaço Cultural My Guest (58)
R.Bento de Andrade, 252.

Espaço Imagem e Forma (59)
R.Barão de Campos Gerais, 352
Tel: (11)3758-0579

Espaço Ophicina (60)
R. Harmonia, 303
Tel: (11)3814-0094

Espaço Zero (61)
R. Goiais, 167
Tel: (11)3663-0186

Estação (62)
Rua Ferreira de Araujo , 625
05428-001
Tel: (11)38137253/38137253
www.galeriaestacao.com.br

Estação Pinacoteca (63)
Largo General Osório, 66 - Luz
Tel.: (11) 3337-0185

Estação Vila Bar (64)
R. Fradique Coutinho, 1.464
Tel: (11)3032-0420

FASS (65)
Al. Ribeirão Preto, 267 - apto 67
01331-001
Tel: (11)3262-1719
www.fassbrasil.com.br

Firma Casa (66)
Al. Gabriel Monteiro da Silva, 1487
Tel: (11)3068-0377

Fortes Vilaça (67)
Rua Fradique Coutinho, 1500, Vila Madalena
05416-001
Tel: (11)3032-7066 3097-0384
www.fortesvilaca.com.br

Funarte (68)
Al. Nothmann, 1.058
Tel: (11)3662-5177
deart@funarte.gov.br

Fundação Maria Luisa e Oscar Americano (69)
Avenida Morumbi, 4077
Tel: (11)3742-0077

Fundação Mokiti Okada (70)
R. Morgado de Mateus,77
Tel: (11)5087-5091

Gabinete de Arte Raquel Arnaud (71)
Rua Artur de Azevedo, 401, Pinheiros
05404-010
Tel: (11)3083-6322 3083-6114
www.raquelarnaud.com

Galeria 22 (72)
Tel: (11)3742-0294

Galeria Abapurú (73)
Tel: (11) 2952-9083 ou 9348-7828
galeria@galeriaabaporu.com.br ou
galeriaabaporu@terra.com.br

Galeria ADG (74)
R. Cônego Eugenio Leite, 920
Tel: (11)3081-5513

Galeria Arts de France (75)
R. Bela Cintra, 1.870
Tel: (11)3062-1687

Galeria Arvani Arte (76)
R. Oscar Freire, 540
Tel: (11)3082-1927/2843
galeria@arvaniarte.com

Galeria Atelier (77)
R. Horácio Lafer, 767
Tel: (11)3849-9393

Galeria Baró Senna (78)
Tel: (11)3061-9224
barosenna@uol.com.br

Galeria Brito Cimino (79)
R. Adolfo Tabacow, 144
Tel: (11)3842-0634
britocimino@stbnet.com.br

Galeria de Arte André (80)
R. Estados Unidos, 2280
01427-002,
Tel: (11)3081-6664, 3081-9697 e 3083-4887
infoarte@galeriandre.com.br

Galeria de Arte Aplicada (81)
R. Haddock Lobo, 1.406
Tel: (11)3064-4725

Galeria de Arte Choice (82)
R. Oscar Freire 440
Tel: (11)3088-7322
enabecak@enabecak.com.br

Galeria de Arte do SESI (83)
Rua Paulista, 1313
Tel: (11)8284-3639

Galeria de Arte Marina Odo (84)
Av. Brigadeiro Luís Antonio, 4.540
Tel: (11)3889-9400

Galeria Elmi Accioly (85)
Av.Dr.Guilherme Dumont Villares, 572
Tel: (11)3772-6938 e 3772-6939
elmiatelie@yahoo.com.br

Galeria Euroart / Castelli (86)
R. Colombia, 157
Tel: (11)3088-9797

Galeria Fernando Silva (87)
Av. 9 de Julho, 3.166
Tel: (11)3884-9600

Galeria Jacques Ardies (88)
R. do Livramento, 221,Vila Mariana
Tel: (11)3884-2916
jacques@ardies.com

Galeria Lousa (89)
R. Barão de Itapetininga, 163
Tel: (11)3017-8800

Galeria Luisa Strina (90)
R. Pe. João Manoel, 974
Tel: (11)3088-2471
info@galerialuisastrina.com.br

Galeria Marília Razuk (91)
R. Jerônimo da Veiga, 62
CEP 04536-000 - São Paulo
Tel: (11)33079.0853 |
galmariliarazuk@uol.com.br

Galeria Meta 29 Espaçoarte (92)
R. Bento de Andrade, 660
Tel: (11)3884-1060

Galeria Millan (93)
R. Fradique Coutinho, 1360
Tel: (11)3031-6007
www.galeriamillan.com.br

Galeria Moad (94)
R. Conde de Porto Alegre, 65
Tel: (11)8362-2230

Galeria Monica Filgueiras (95)
Al. Ministro Rocha Azevedo, 927.
Tel: (11)3082-5292
mofilgue@zaz.com.br

Galeria Nara Roesler (96)
Av. Europa, 655.
Tel: (11)3063-2344
nararoesler@uol.com.br
nararoesler@nararoesler.com.br

Galeria Paulistana (97)
Al. Franca, 1430
Tel: (11)5096-0875
lcdrigo@aol.com

Galeria Paulo Prado (98)
R. Joaquim Eugênio de Lima, 1613
Tel: (11)3887-3301

Galeria ProArte (99)
Al. Gabriel Monteiro da Silva, 1644
proarte@uol.com.br
http://www.proartegaleria.com.br

Galeria Rosa Barbosa (100)
Rua Auriflama 87, Pinheiros
CEP 05422-080
Tel: (11)3085-4428

Galeria São Paulo (101)
R. Estados Unidos, 1.456
Tel: (11)3062-8855

Galeria Sérgio Caribe (102)
R. Monte Alegre, 47
Tel: (11)3842-5135
info@sergiocaribe.com.br

Galeria Val de Almeida Jr (103)
R. Arthur de Azevedo, 613

Tel: (11)5096-1175

Galpão da Ópera (104)
Al. Nothmann, 1058
Tel: (11)3662-5177

Gravura Brasileira (105)
Al. Gabriel Monteiro da Silva, 1.325
Tel: (11)3064-8779

Hilda Araújo Escritorio de Arte (106)
Rua Domingos Cordeiro, 71
Tel: (11)3743-2511, 3742-9795

House Garden (107)
Al. Gabriel Monteiro da Silva, 1218
Tel: (11)3081-7999

Instituto Cine Cultural (108)
Av. Rebouças, 3057
Tel: (11)3819-1666

Instituto Goethe (109)
R. Lisboa, 974
Tel: (11)3088-4288

Instituto Moreira Salles (110)
Avenida Paulista, 1294 - 14° andar
Tel: (11)3371-4455
www.ims.com.br

Ios (111)
R. Amauri, 234
Tel: (11)3086-4237

Judith Daprá Arte e Galeria (112)
R. Monte Alegre, 1.286
Tel: (11)3675-8687

Leme (113)
Rua Agostinho Cantu, 88 - Butantã
Tel: (11)3814-8184
www.galerialeme.com

Luciana Brito Galeria (114)
Rua Gomes de Carvalho, 842, Vila Olímpia
04547-003
Tel: (11)3842-0634
www.lucianabritogaleria.com.br

Luisa Strina (115)
Rua Oscar Freire, 502 Jardins
01426-000
Tel: (11)3088-2471
www.galerialuisastrina.com.br

MAB (Museu de Arte Brasileira)/FAAP (116)
R. Alagoas, 903
Tel: (11)3662-1662

MAM (Museu de Arte Moderna)(117)
Parque do Ibirapuera, portão 3 - s/ n°
Tel.: (11) 5085-1300

Marilia Razuk Galeria de Arte(118)
Rua Jerônimo da Veiga, 62, loja 2, Itaim Bibi
Tel: (11)3079-0853
www.galeriamariliarazuk.com.br

Museu de Arte Contemporanea (119)
Rua da Reitoria 160
Cidade Universitaria
Tel.: (11) 3091-3039

MASP (120)
Av. Paulista, 1578
Tel.: (11) 3251-5644

Museu de Arte Sacra (121)
Rua Jorge Miranda, 43 - Luz
Tel.: (11) 3326-1373

Memorial da América Latina - Galeria Marta Traba (122)
Av. Auro Soares de Moura Andrade , 664. portão 5
Tel: (11)3823-9611, 3823-4600
www.memorial.org.br

Memorial do Ensino Municipal (123)
R. Diogo de Faria, 1247
Tel: (11)5080-5055

Memorial do Imigrante (124)
R. Visconde de Parnaíba, 1.316, Brás
Tel: (11)6692-1866

Millenium Art Galery (125)
R.Suzano 116
Tel: (11)3885-8558
art@millennium.art.br

MIS (126)
Avenida Europa, 158
Jardim Europa
Tel: (11)2117-4777
www.mis-sp.org.br

Mônica Filgueiras Galeria de Arte(127)
Rua Bela Cintra, 1.533, Jardins
01415-001
Tel: (11)3081-9492

MuBE (Museu Brasileiro de Escultura) (128)
Av. Europa, 158, Jardim Eurpoa
Tel: (11)3081-8611

Museu de Arte Sacra (129)
Av. Tiradentes, 676, Luz
Tel: (11)3326-1373

Museu Lasar Segall (130)
R. Berta, 111
Tel: (11)5574-7322

Nakombi (131)
R. Pequetita, 170.
Tel: (11)3845-9911

Nara Roesler (132)
Avenida Europa, 655, Jardim Europa
01449-001
Tel: (11)3063-2344
www.nararoesler.com.br

Nobrega Antiquário e Galeria de Arte (133)
R. Padre João Manoel, 1231
Tel: (11)3068-9388

Nova André galeria (esculturas)(134)
Alameda Gabriel Monteiro da Silva, 1753
01441-001
Tel: (11)3064-2242 e 3082-8029
escultura@galeriandre.com.br

Oca (135)
Av. Pedro Álvares Cabral, s/n°, portão 2
Tel: (11)5573-6073

Ottagono (136)
Al. Gabriel Monteiro da Silva, 1.061
Tel: (11)3086-1986

Paço das Artes (137)
Av. da Universidade, 1, Butantã
Tel: (11)3814-4832
pacoartes@sanet.com.br

Pangea (138)
R. Mário Ferraz, 589
Tel: (11)3842-4602

Paparazzi Galeria (139)
Av. Pedroso de Moraes, 100
Tel: (11)3816-5520

Paulo Kuczynski Escritório de Arte (140)
Al. Lorena, 1.661, Cerqueira Cesar
01424002
Tel: (11)3064-5355

Paulo Prado Galeria (141)
Al. Joaquim Eugênio de Lima, 1.613
Tel: (11)3887-3301

Pinacoteca do Estado (142)
Praça da Luz, 2, Bom Retiro
Tel: (11)3229-9844

Pinakotheke Cultural *Max Perlingeiro* (143)
Rua Ministro Nelson Hungria, 200
05690-050
Tel: (11)3758-5202
www.pinakotheke.com.br

Piola (144)
Pça. Vilaboin, 49
Tel: (11)3667-3313

Polinesia (145)
Rua Pedro Taques 110
01415-010
Tel: (11)31294401

www.galeriapolinesia.com

Pontes (146)
Rua Minas Gerais 80
01244-010
Tel: (11)3129-4218
www.galeriapontes.com.br

PSM - espaço de arte (147)
Rua Bela Cintra, 1561,
Jardins - São Paulo
Tel: (11)3088-0049

Raízes (148)
R. da Consolação, 3147
Tel: (11)3082-6222

Ricardo Camargo Galeria (149)
Rua Frei Galvão, 121, Jd.
Paulistano
01454060
Tel: (11)3031-3879, 99334343
www.rcamargoarte.com.br

Salão de Exposição de Artes do UNIFIEO (150)
Av. Franz Voegeli, 300 - Osasco
Tel: (11)3683-6001, ramal 253

Selda Escritório de Arte (151)
Av. Lavandisca, 384
Tel: (11)5052-4986

Slaviero e Guedes (152)
Al Gabriel Monteiro da Silva, 2074
Tel: (11)3061-9856

Sotherby's (153)
Rua Dinamarca 92
01449-040
Tel: (11)3063 5455
correadolago@uol.com.br

Steiner (154)
Al. Gabriel Monteiro da Silva, 1309
01441-000
Tel: (11)2597-6722
www.galeriasteiner.com.br

Sylvio Nery da Fonseca - Escritorio de Arte (165)
R. Oscar Freire, 164
Tel: (11)3064-3086
info@snerygaleria.com.br

Tenerife (166)
Praça do Pátio do Colégio,84
Tel: (11)3105-6899

Território (167)
R. Vicente de Góes Aranha, 457
Tel: (11)3758-4893

Thomas Cohn (168)
Av. Europa, 641 Jd. Europa
01449001
Tel: (11)3083-3355
galthomascohn@uol.com.br
galthomascohn@terra.com.br
www.thomascohn.com.br

Thonart (169)
Al. dos Maracatins, 154
Tel: (11)5052-0812

União Cultural Brasil - Estados Unidos (170)
R. Cel. Oscar Porto, 208
Tel: (11)3885-1022

Unicid - Universidade Cidade de São Paulo (171)
R. Cesário Galeno, 475
Tel: (11)6190-1310

Unip - Universidade Paulista (172)
R. Amazonas da Silva, 737
Tel: (11)6976-7243

Usina das Artes (173)
R. Dr. Renato Paes de Barros, 749
Tel: (11)3849-4949
Val de Almeida Junior (174)
R. Arthur de Azevedo, 613
Tel: (11)5096-1175

Valu Oria Galeria de Arte (175)
Alameda Casa Branca, 1130, Jardim
Paulista
CEP 01408-001
Tel: (11)3083-0811
www.valuoriagaleria.com.br

Vão Livre da Caixa Econômica Federal (176)
Av. Paulista, 1842
Tel: (11)3107-0498

Vermelho (177)
Rua Minas Gerais, 350, Higienópolis
01244-010
Tel: (11)3138.1520
www.galeriavermelho.com.br

Virgilio (178)
Rua Virgilio de Carvalho Pinto, 426, Pinheiros
05415-020
Tel: (11)3062-9446
www.galeriavirgilio.com.br

Referências

ACQUARONE, F. *História das artes plásticas no Brasil.* Rio de Janeiro: Americana, 1980.

ADORNO, T. W. *Théorie esthétique*. Paris: Ed. Klincksieck, 1970.

ALDRICH, Virgil C. *Filosofia da arte,* trad., Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1969.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê?* São Paulo: Nobel, 1984.

________. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. 2 vols. São Paulo: Perspectiva, 1975.

________. *Artes plásticas na Semana* de 1922. Subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil. 3ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 1976.

________. *Artes plásticas na Semana* de 1922. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ANDRADE, Mário. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

________. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ASHBERY, J. e outros. *Dicionário da pintura moderna,* trad., São Paulo: Hemus, 1981.

AYALA, Walmir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos.* 3 vols. Brasília: INL, 1973.

_______. *Le Brésil par ses artistes.* Rio de Janeiro: Nórdica, s/d.

AZEVEDO, Fernando de. O movimento da arte moderna. In: *A cultura brasileira.* 1943, pp. 272-275, 283-285.

BARBOSA, Ana Mae T. B. Dos preconceitos contra o ensino da arte: sua origem no século XIX. *Comunicações e Artes* 7. São Paulo: ECA-USP, 1977.

BARDI, P. M. *História da arte brasileira.* 2ª ed., São Paulo: Melhoramen-tos, 1977.

BASTOS, Fernando. *Panorama das idéias estéticas no Ocidente (de Platão a Kant).* Ed. da Universidade de Brasília, 1°vol., 1981; 2°vol., 1986.

BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti e o início da arte moderna no Brasil.* 2 vols. São Paulo: ECA-USP, 1980 (dissertação de mestrado).

BATTISTI, Eugênio. *Renascimento e maneirismo,* trad.. Lisboa: Verbo, 1984.

BATTCOCK, Gregory. *A nova arte,* trad., São Paulo: Perspectiva, 1975.

BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets.* Paris: Gallimard, 1968.

_______. *Para uma economia política do signo,* trad., Lisboa, Edições 70 - tiragem especial para a Livraria Martins Fontes (SP). 1972 (edição francesa), tradução em português, s/d.

BAUMOL, William J. & BOWEN, William G. *Performing arts - The economic dilemma.* New York: Twentieth Century Fund., 1966.

BAUMOL, W. J. & BAUMOL, Hilda. *Inflation and performing arts.* New York: University Press, 1984.

BAUMOL, W. J. Unnatural value: or art investment as floating crap game. *The American Economic Review.* Maio/86, pp. 10-14.

BECCARI, Vera D'Horta. *Lasar Segall, esboço de um retrato.* 2 vols., FFLCH-USP: São Paulo, 1979 (dissertação de mestrado).

BECKER, Howard, S. La distribution de l'art moderne. *Sociologie de l'art* (org.). Raymonde Moulin. Paris: La Documentation Française, 1986.

BEDEL, Jean. *Les experts avouent leurs secrets.* Paris: Hachette, 1985.

BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. & HABERMAS, J. *Textos escolhidos,* trad. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BENTO, Antônio. *Portinari*. Rio de Janeiro: Lee Christiano, 1981.

________. O Rio de Janeiro ao tempo de Ismael Nery. *Cadernos Brasileiros*. Rio de Janeiro. Maio/jun., 1966.

BERNIER, Georges. *L'art et L'argent*. Paris: R. Laffont, 1977.

BEUTTENMULLER E SOUZA. *Críticos x artistas.* Arte Aplicada, s/d.

BIHALJI-MERIN, Oto. *La fin de l'art à l'ere de la science?,* trad., Bruxelas: Connaissance, 1970.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.

BORDIEU, Pierre & DARBEL, Alain. *L'amour de l'art*. Les Musées d'Art Européens et Leur Public. Paris: Minuit, 1969.

BRILL, Alice. *Mário Zanini* e *seu tempo.* São Paulo: Perspectiva, 1984.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

________. *Antecedentes da Semana de Arte Moderna.* Rio de Janeiro: Civili-zação Brasileira, 1964.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice* e *ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

BRONOWSKI, Jacob. *Arte* e *conhecimento - Ver, imaginar, criar.* São Paulo: Martins Fontes, 1983.

CABANE, Pierre. *Van Gogh.* Verbo, 1971. (Série Grandes Artistas).

CAILLET, Elisabeth & NABERT, Nathalie. *L'art - 1. Documents*. Bourges Berlim, 1984.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XX*. Pinakotheke, 1983.

CANTUCCI, Michele. *La tutela giuridica delle cose d'interesse artístico storico.* Pádua: Cedam, 1953.

CASTELO, José Aderaldo. *José Lins do Rego; modernismo* e *regionalismo*. São Paulo: DART, 1961.

CAVALCANTI, Carlos. *Como entender a pintura moderna.* Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1981.

CHAMPIGNEULLE, Bernard. *A "art-nouveau",* trad., São Paulo: Verbo-, EDUSP, 1976.

COLANGELO, Adriano. *Mil anos de arte.* São Paulo: Cultrix, 1978.

COLI, Jorge. O *que é arte*. 7.8 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986 (Coleção Primeiros Passos, 46).

CORDEIRO, Waldemar. *Arteônica - Uso criativo dos meios eletrônicos na arte.* FAAP, 1971.

COSTA, Lygia Martins. *Um século de pintura: 1850-1950*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas-Artes, 1950.

CLAUDON, Francis. *Enciclopédia do romantismo*. São Paulo: Verbo, 1986.

CREEDY, Jean (org.). O *contexto social da arte,* trad. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

CROSS, Jack. O *ensino de arte nas escolas,* trad. São Paulo: EDUSP, 1983.

DABROWSKI, Magdalena. *Contrastes de forma, arte geométrica abstrata, 1910-1980*. São Paulo: MASP, Sociedade Cultural Arte Brasil, 1986.

DE PAZ, Alfredo. *La crítica social deI arte,* trad., Madri: Gustavo Gili, 1979.

DUBE, Wolf-Dieter. O *expressionismo,* trad., São Paulo: Verbo-EDUSP, 1976.

DUFRENNE, Mikel. *Art et politique.* Paris: Union Genérale, 1974.

DURAND, José Carlos Garcia. *Arte, privilégio* e *distinção.* São Paulo: FFLCH, 1985 (mimeo) (tese de doutoramento).

ECO, Umberto. *La definición deI arte,* trad., Barcelona: Graf. Diamante, 1970.

ELLUL, Jacques. *La technique ou l'enjeu du siêcle.* Paris: Lib. A. Colin, 1954.

EVERS, Hans Gerhard. *Do historicismo ao funcionalismo,* trad., Lisboa: Verbo, 1985.

FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social.* São Paulo: ECA/USP, 1977 (mimeo) (dissertação de mestrado).

FAINE, Hyman R. Unions and the arts. *The American Economic Review,* 62(2):70-77, maio, 1972.

FERKISS, Victor C. O *homem tecnológico, mito* e *realidade.* Rio de Janei-ro: Zahar, 1972.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte.* 3ª ed., trad., Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FRANCASTEL. *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplitraire.* Denoel Gontier, Collection Mçditations, s/d.

_______. *Arte* e *técnica nos séculos XIX* e *XX,* trad., Lisboa, s/d.

FRANKE, Hebert W. *EI fenómeno del arte - Las bases cibernéticas de la estética,* trad., México: ENAP, 1977.

FREYRE, Gilberto. *Homens, engenharias e rumos sociais.* Obra póstuma, Record, 1987.

FRIEDLANDER, Max J. *De l'art et du connaisseur*. Paris: Le Livre du Poche, 1969.

FUNARTE - Instituto Nacional de Artes Plásticas. *A arte e seus materiais: Salão Preto e Branco*. III Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1985.

GALVAO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas-Artes*. Rio de Janeiro, 1952.

GARAUDY, Roger. *7 siecles de peinture occidentale*. Genebra, Albert Skira, 1974.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão (Um estudo da psicologia da representação pictórica)*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GONÇALVES, Lisbeth Ruth Rebolo. *Aldo Bonadei: introdução ao percurso de um pintor*. São Paulo: FFLCH-USP, 1977 (mimeo) (dissertação de mestrado).

GRASSI, Ernesto. *Arte como antiarte,* trad., São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea* (Do cubismo ao neoconcretismo). São Paulo: Nobel, 1985.

________. *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Paz e Terra, 1973.

________. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Bra-sileira, 1969.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. 2 vols., trad., São Paulo: Mestre Jou, 1982.

________. *Introducción a la historia del arte*. Madri: Colleción, G. de Crítica y Ensayo, 1961.

________. *Teorias da arte,* trad., Lisboa: Presença, 1973.

HAZAN, F. (ed.). *La peinture abstraite - Dictionnaire de poche*. Paris, 1980.

________. *Le surréalisme'- Dictionnaire de poche*. Paris, 1973.

_______. *L'expressionisme - Dictionnaire de poche.* Paris, 1972.

HEMUS. *Dicionário da pintura moderna,* trad., s/d.

HOFSTATTER, Hans H. *Arte moderna (Pintura, desenho, gravura),* trad., Lisboa: Verbo, 1984.

HOLZ, Hans Heinz. *De la obra de arte a la mercancia.* Barcelona, Gustavo Gili, s/d.

HUYGUE, René. *L'art et l'âme.* Paris: Flammarion, 1980.

HUYGUE, René et aI. *L'art et l'homme.* 3 vols., Paris: Larousse, 1961.

JANUSZCZAK, W. & McCLEERY, J. *Compreender a arte,* trad., Lisboa: Verbo, 1984.

JORGE, Fernando. *Vidas de grandes pintores do Brasil.* São Paulo: Martins Fontes, 1955.

KANT, *Le jugement esthétique.* Paris: PUF, 1966.

KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne.* Paris: Denoel, 1985.

KLINTOWITZ, Jacob. *A cor na arte brasileira.* Volkswagen do Brasil, 1982.

KNYFF, Gilberto de. *Peintures et scultures, valeurs* de *placements, valeurs esthétiques et culturelles.* Paris: Guy le Prat, 1971.

KOFMAN, Sarah. *Mélancolie de l'art.* Paris: Galilée, 1985.

KONDER, Leandro. *Os marxistas* e *a arte.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LAGE, Alfredo. *A evolução da arte moderna.* Rio de Janeiro: Agir, 1969.

LAMBLIN, Bernard. *Peinture et temps.* Paris: Klincksieck, 1983.

LEINER, Sheila. *A arte como medida.* São Paulo: Perspectiva, s/d.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintura moderna brasileira.* Rio de Janeiro: Record, 1973, p. 162

_______. *Pancetti, o pintor marinheiro.* Fundação Conquista, 1979.

LEITE, José Roberto Teixeira et aI. *Gente nova. Nova gente.* Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1967.

LEROY, Dominique. *Economie des arts du spectacle vivant.* Paris: Economica, 1980.

LIMA, Cláudio Medeiros. *José Pancetti.* Rio de Janeiro: MEC, s/do (Cadernos de Cultura).

LIPPARD, Lucy R. *A arte pop,* trad., São Paulo: Verbo-EDUSP, 1976.

MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da arte moderna* do *Brasil.* São Paulo, Prefeitura Municipal, 1948.

MAC-USP. *Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão.* Universidade de São Paulo, 1986.

MAENZ, Paul. *Art déco, 1920-1940; formas entre dos guerras.* Versión castellana de Pere Ancachea Millet. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

MATHEY, François. O *impressionismo,* trad., São Paulo: Verbo-EDUSP, 1976.

McCAIN, Roger A. Cultivation of taste, catastrophe theory and demand for works of art. *The American Economic Review,* 71 (2):332-334, maio, 1981.

MELOT, Michel. *La notion d'originalité et son importance dans la définition des objets d'art. Sociologie* de *l'art* (org.). R. Moulin, Paris: La Documentation Française, 1986.

MIELE, Mário Sérgio. *Aspectos das atividades de marketing* de *museus voltadas às artes e à história (Estudo da cidade de São Paulo).* FEA, Depto. de Administração, 1983 (dissertação de mestrado).

MOLES, Abraham. *Le kitsch, l'art du bonheur.* Paris: Maison Mame, 1971.

MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli - Arte brasileira nos anos 30* e *40*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982.

_______. *Artes plásticas: a crise da hora atual.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_______. *Dacoleção - Os caminhos da arte brasileira.* São Paulo: Júlio Bogoricin Imóveis, 1986.

MOULIN, Raymonde. *Le marché de la peinture en France.* Paris: Minuit, 1976.

_______. *Sociologie de l'art* (org.). Paris: Documentation Française, Ministério da Cultura, 1986.

MULLER, J. Emile. O *fauvismo,* trad., São Paulo: EDUSP, 1976.

MUMFORD, Lewis. *Arte & técnica,* trad., Lisboa: Ed. 70, 1954.

NASH, J. M. O *cubismo,* o *futurismo* e o *construtivismo,* trad., Labor do Brasil, s/d.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte.* São Paulo: USP, 1966. (Coleção Buriti).

OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte.* São Paulo: Cultrix, 1983.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte.* Madri: R. Occidente, 1976.

PECCININI, Daisy V. Machado (coord.). O *objeto na arte: Brasil anos 60.* São Paulo: FAAP, 1978.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise.* São Paulo: EDUSP, 1975.

_______. *Dimensão da arte.* MEC, Serviço de Documentação, 1964.

PINHO, Diva B. *Mercado de arte.* São Paulo: FEA-USP, 1981, mimeo (texto de discussão interna).

________. *Investimento em arte*. São Paulo: FEA-USP, 1981, mimeo (texto de discussão interna).

PLEKHANOV, Georges. *L'art et la vie sociale*. Paris: Sociales, 1975.

POLI, Francesco. *Producción artística y mercado.* Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

PONTUAL, Roberto. *Arte, Brasil, hoje; 50 anos depois*. São Paulo: Collectio, 1973.

________. 5 *mestres brasileiros; pintores construtivistas; Tarsila, Volpi, Dacosta, Ferrari, Valentin*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1977.

________. *Dicionário de artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

RAGON, Michel. *L'art pour quoi faire?* Bélgica: Casterman, 1978.

READ, Herbert. O *sentido da arte,* São Paulo: Ibrasa, 1978.

________. *Arte e alienação,* Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

________. *As origens da forma na arte,* Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

________. *História da pintura moderna,* São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

REITLINGER, Gerald. *The economics of taste* (The rise and fali of the picture market, 1760-1960). Nova Iorque: Holt, R. Winston, 1961.

REWALD, John. *Histoire de l'impressionisme*. Paris: Albin Michel, 1986.

RHEIMS, Maurice. *La curiosa vida de los objetos,* trad., Barcelona: L. Coralt, 1965.

RESTANY, Pierre. *Les nouveaux réalistes - Un manifeste de la nouvelle peinture*. Paris: Planete, 1968.

RIBEIRO, J. Pinheiro. *História da pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Leuzinger, 1931.

RIGAUD, Jacques. *On demande des enterprises mécenes*. Paris: Chotard, 1982.

ROCHA, Valdir de Oliveira. "Reprodução de obra de arte". *Revista de Direito Civil, Imobiliário, Agrário e Empresarial,* 33(9):2840, São Paulo,jul.-set., 1985.

ROVEL, Margit. *La peinture, le gest, l'action*. Paris, Klincksieck, 1972.

RUSH, Richard H. *Art as an investment*. Nova York: Prentice-Hall Inc., 1961.

SAINT-CYR, L. de Gouvion. *Le marché des antiquités en Europe*. Paris: Pensée Moderne, 1969.

SANTOS, Yolanda L. dos. O *índio na pintura acadêmica brasileira do sé-culo XIX: Um estudo etnossociológico*. ECA-USP, São Paulo, 1977 (mimeo) (tese de livre-docência).

SAVATIER, René. *Le droit de l'art et des lettres*. Paris: Pichon et R. A., 1953.

SCHWARTZ, Alain. *Le discours economique de l'art pictural*. Université de Paris: Panthéon-Sorbonne, 1975 (mémoire dact.).

SCITOVSKY, Tibor. What's wrong with the arts is what's wrong with the society (Arts in the affluent society). *The American Economic Review,* 62 (2):62-69, maio, 1972.

SEAMAN, Bruce A. Economic theory and the positive economics of arts financing. *The American Economic Review,* 71 (2):335-340, maio, 1981.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. *A Semana de Arte Moderna de 1922, sessenta anos depois*. São Paulo: Anais, 1984.

SERULLAZ, Maurice. *Enciclopédia do impressionismo,* trad., Verbo, 1985.

_______. O *impressionismo,* trad., São Paulo: Difel, 1965. (Coleção Saber Atual).

SHERMAN, John. O *maneirismo,* trad., São Paulo: EDUSP, 1971.

SILVA, Regina Helena Ferreira da. *Galerias de arte em São Paulo, 1977:pesquisa realizada sob supervisão de Raphael Buongermino Netto* e *Radhá Abramo.* São Paulo: IDART, 1978.

SINGER, Leslie P. "Supply decisions of professional artists". *The American Economic Review,* 71 (2):241-346, maio, 1981.

_______. Microeconomics of the art market. *J. Cultural Econ.,* 2:21-39, jun., 1978.

SOCIEDADE CULTURAL ARTE BRASIL. *Contraste de forma - Arte geo-métrica abstrata, 1910-1980.* São Paulo: MASP, 1986.

SOURIAU, Etienne. *A correspondência das artes (Elementos de estética comparada),* trad., USP, 1983.

SOUZA, Wladimir A. de, et all. *Aspectos da arte brasileira.* Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

STEIN, John Picard. The monetary appreciation of painting. *Journal of Political Economy, 8S* (5):1.021-1.035, out., 1972.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno,* trad., São Paulo: Nobel, 1986.

TAINE, H. *Philosophie de l'art.* 19ª ed., 2 vols., Paris: Hachette, 1924.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. *A missão artística* de 1816. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1983.

TEIGE, Karel. *Il mercato dell'arte.* trad., Turim: G. Einaudi, 1973.

THEVOZ, Michel. *L'art bruto.* Genebra: Flammarion, 1980.

THOMAS, Karin. *Diccionario del arte actual,* trad., Barcelona: Labor, 1982.

VALLADARES, Clarivaldo Prado. *A geração Hiroshima, um estudo sobre a pintura* de *agressão, destruição* e *reformulação*. Rio de Janeiro: Soc. Gráfica Vida Doméstica Ltda. *Caderno Brasileiro* 26, nov.-dez., 1964.

VIEIRA, Lúcia G. *Salão* de 1931 - *Marco* de *revelação da arte moderna em nível nacional.* Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

WATSON, Peter. *Les pirates* de *l'art,* trad., Paris, Grasset, 1985. WOLFE, Tom. *A palavra pintada,* trad., Porto Alegre: L&PM, 1987.

WOLFF, Janet. *A produção social da arte,* trad., Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

WOLFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte,* trad., São Paulo: Martins Fontes, 1984.

WOLLHEIM, Richard. *Art and its objects*. Estados Unidos: E. Harper & Row, 1968.

WOODFORD, Susan. *A arte* de *ver a arte,* trad., Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

ZANINI, Walter (coord.). *História geral da arte no Brasil*. 2 vols., São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

ZILIO, Carlos. *Artes plásticas* e *literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SITES

EM QUE PODEM SER LOCALIZADAS AS PRINCIPAIS IMAGENS CITADAS NESTA OBRA

Jackson Pollock - "N. 5, 1948" - http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit3-6-07 detail.asp?picnum=2 ; http://www.theartwolf.com/10 expensive es.htm

Gustav Klimt - Retrato de Adele Bloch - http://www.sabercultural.org/template/pintores/KlimtGustav1.html; http://www.theartwolf.com/10 expensive es.htm

Picasso - Menino com Cachimbo - http://www.theartwolf.com/10 expensive es.htm; http://stylecrave.com/2008-11-24/the-15-most-expensive-paintings-in-the-world/

Picasso - Dora Maar com gato - http://www.theartwolf.com/10 expensive es.htm; http://stylecrave.com/2008-11-24/the-15-most-expensive-paintings-in-the-world/

Van Gogh - Retrato do Dr. Gachet - http://www.theartwolf.com/10 expensive es.htm; http://stylecrave.com/2008-11-24/the-15-most-expensive-paintings-in-the-world/

Renoir - Au Moulin de la Galette - http://www.theartwolf.com/10 expensive es.htm

Rubens - Massacre dos Inocentes - http://www.theartwolf.com/10 expensive es.htm; http://stylecrave.com/2008-11-24/the-15-most-expensive-paintings-in-the-world/

Van Gogh - Autorretrato sem barba - http://www.sabercultural.com/template/pintores/VanGoghVincent5.html; http://www.theartwolf.com/10 expensive es.htm

Cèzanne - Natureza-morta com cortina, jarro e frutas - http://www.vivercomarte.art.br/p04/04 000173.html; http://www.theartwolf.com/10 expensive es.htm

Picasso - Mulher de Braços Cruzados - http://veja.abril.com.br/151100/p 122.html

Van Gogh - Íris - http://stylecrave.com/2008-11-24/the-15-most-expensive-paintings-in-the-world/

Picasso - Núpcias de Pierrette - http://stylecrave.com/2008-11-24/the-15-most-expensive-paintings-in-the-world/

Picasso - Mulher Sentada em um Jardim - http://veja.abril.com.br/151100/p 122.html

Van Gogh - Arlesienne, Mme. Ginou - http://www.metmuseum.org/toah/hd/poim/ho 51.112.3.htm

Créditos

Capa

Diva Benevides Pinho, 2009, Acrílico sobre tela.

Miolo

págs. 25, 35, 53, 77, 113, 129, 143, 169, 177, 187, 199, 219, 245, 253, 263, 295, 309, 331, 351 Teresa Cristina Cume Grassi
pág. 103 Ana Carolina Grassi Leonardi
pág. 153 Carlos Marques Pinho
pág. 231 Rafael Benaque
pág. 269 Carolos Mancini